This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

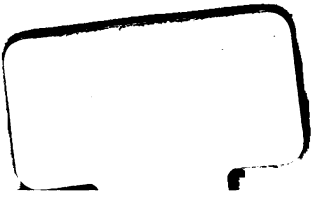
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library
of the
University of Wisconsin
KOHLER ART LIBRARY



Kunst und Moral.

Eine ästhetische Untersuchung

von

Dr. Emil Reich
Privatdocent an der Universität Wien.

Wien 1901.
Manz'sche k. u. k. Hof-Verlags- u. Universitäts-Buchhandlung.
I. Kohlmarkt 20.

Alle Rechte vorbehalten.

Fischers Buchdruckerei und Verlagsanstalt in Wien.

64855
SEP 4 1902
W
.1R27

Vorrede.

In den letzten Jahren ist das Thema Kunst und Moral wiederholt öffentlich in so leidenschaftlicher, nicht selten zugleich in so oberflächlicher Weise verhandelt worden, dass nun, wo der Lärm für eine Weile ausgetobt, eine ruhige ernsthafte Untersuchung dieses Problems angemessen erscheint. Wer hier die üblichen pikanten Auseinandersetzungen über Sexualfragen erwartet, würde sich freilich bitter enttäuscht sehen; es ist aber charakteristisch, wie sehr man sich daran gewöhnt hat, nur dieses kleine Segment aus dem großen Kreis von Moralfragen zu beachten. Vielleicht wäre es, um solchen Missverständnissen auszuweichen, besser gewesen, der Schrift den Titel zu geben, den meine Universitätsvorlesungen, mit denen sie sich großentheils deckt, führten: „Über das Verhältnis der Ästhetik zur Ethik". Indessen schien es doch angezeigt, nachdrücklicher darauf hinzuweisen, dass Moral die Art der praktischen Bethätigung einer theoretischen Weltanschauung sei, nicht bloß im privaten Leben, sondern ebenso im öffentlichen Leben. Nicht die Entscheidung jener Fragen, um die der erbitterte Streit gekämpft wurde, soll hier gegeben, sondern eine objective Klarstellung des ganzen Problems versucht werden, nach deren allgemeinen Principien dann die nicht mehr in den Rahmen dieser Schrift fallenden Einzelentscheidungen zu regeln wären. Eine breitere historische

Entwicklung des Gegenstandes war unumgänglich. Dabei wurden neben den Fachphilosophen nur jene Populärphilosophen und Künstler berücksichtigt, deren Meinungen noch nicht genügend allgemein bekannt sein mögen. Deshalb darf man hier Lessing, Goethe, Wagner nicht suchen; Hebbel fehlt aus dem sehr persönlichen Grunde, weil der Verfasser längst eine größere Specialabhandlung über seine Kunstphilosophie beabsichtigt. Die Autoren werden womöglich in wörtlichen Citaten*) vorgeführt, um ihre wahre Meinung besser zum Ausdruck zu bringen, als dies ein Referat vermag, das gewöhnlich um so subjectiver wird, je knapper es gehalten sein muss. Streben nach vollster Unparteilichkeit bildet den Grundzug dieser Untersuchung, als deren Motto der Ausspruch jenes berühmten Nationalökonomen gelten sollte: „Je ne propose rien, je ne suppose rien, j'expose."

Wien, Ostern 1901.

Der Verfasser.

*) Die Orthographie der Citate ist beibehalten, sonst war die in der Druckerei übliche maßgebend.

Inhalts-Verzeichnis.

I. Einleitung.

Seite 1—18.

	Seite
Das Streben nach Einheitlichkeit	1
Einheitlichkeit und Einfachheit	2
Einfache Begründung oder Wechselwirkung	3
Die ökonomische Geschichtsauffassung	4
Ästhetik, Ethik und Nationalökonomie	5—6
Die Einzelwertungen und der Wert	7
Die Aufgabe	8
Die Beziehungen zwischen Kunst und Moral	9
Zerstörende und schaffende Zeitalter	10
Die Relativität der Urtheile	11—12
Die Zusammenhänge der Änderungen	13
L'art pour l'art	14
Das Charakteristische als Aufgabe der Kunst	15
Die psychologische Ästhetik	16
Kunst und Kunsthandwerk	17
Geändertes Verhältnis zwischen Kunst und Moral	18

II. Historischer Theil.

Seite 19—170.

Die Auswahl	19
Der Ursprung der Kunst	20
Ökonomische und ästhetische Entwicklungsstufen	21
Der ästhetische Trieb	22
Die Bedeutung des Rhythmus	23
Der Schmuck	24
Tanz und Musik	24—25
Die Anschauung der Hellenen	26—27

Seite

Die griechischen Dramatiker . . . . . 27—29
Plato . . . . . 29—30
Aristoteles . . . . . 31—32
Die Römer . . . . . 32—33
Untergang der Antike . . . . . 33—34
Das Christenthum . . . . . 34—49
Augustinus . . . . . 34—35
Thomas von Aquino . . . . . 35—37
Manzoni . . . . . 37—38
Rosmini . . . . . 38—41
Gioberti . . . . . 41—42
Jungmann . . . . . 42—44
Gietmann . . . . . 44—45
Meier . . . . . 45—47
Kralik . . . . . 47—48
Führich . . . . . 48—49
Dante und Petrarca . . . . . 49—50
Scaliger 51
Montaigne . . . . . 51—52
Die Ästhetiker des 17. Jahrhunderts . . . . . 52—53
Shaftesbury . . . . . 53—54
Gravina . . . . . 54—55
Du Bos . . . . . 56—59
Hutcheson . . . . . 59—60
Wolff und Gottsched 60
Baumgarten . . . . . 60—63
Burke . . . . . 63—65
Home . . . . . 65—66
Rousseau . . . . . 67—68
Mendelssohn . . . . . 68—69
Sulzer . . . . . 69—72
Kant . . . . . 72—75
Schiller . . . . . 75—82
Herder . . . . . 82—86
Fichte . . . . . 86—88
Schlegel . . . . . 89—91
Schelling . . . . . 91—92
Solger . . . . . 92—94
Hegel . . . . . 94—96

Seite

Krauſe 97
Schleiermacher . . . . . 97—99
Schopenhauer . . . . . 99—101
Grillparzer . . . . . 101—103
Victor Hugo . . . . . 103—104
Comte . . . . . 104—105
Proudhon . . . . . 106—110
Taine . . . . . 110—112
Spencer . . . . . 112—115
Zimmermann . . . . . 115—116
Vogt . . . . . 116—117
Lotze . . . . . 117—118
Kirchmann . . . . . 118—119
Viſcher . . . . . 119—121
Ruskin . . . . . 121—125
Fechner . . . . . 125—126
Scherer . . . . . 126—129
Guyau . . . . . 129—137
Arréat 137
Tarde . . . . . 137—138
Séailles . . . . . 138—139
Herckenrath . . . . . 139—140
Hartmann . . . . . 140—143
Dilthey . . . . . 143—145
Stein . . . . . 145—146
Nietzſche . . . . . 146—155
Lipps . . . . . 155—158
Groos . . . . . 158—161
Lange . . . . . 161—162
Wundt . . . . . 162—163
Groſze . . . . . 163—165
Volkelt . . . . . 165—169
Ergebnis . . . . . 169—170

III. Kritiſcher Theil.

Seite 171—248.

Daſeinsform und Wirkungsform der Kunſt 171
Normative und hiſtoriſche Äſthetik . . . . . 172—173
Verſchiedenheiten des Schönheitsbegriffes . . . . . 173—175

Seite

Unterschied der Ideale wirkt auf die Kunst . . . . . 175—176
Der Künstler und die Ideale seiner Persönlichkeit . . . . 176—178
Kunst und Philosophie . . . . . 178—180
Kunst und Wissenschaft . . . . . 180—181
Kunst als klärende Macht 182
Die Entstehung des Weltbildes . . . . . 183—184
Der Gegenstand der Kunst 185
Die Bedingtheit des Geschmacks . . . . . 186—187
Die demokratische Strömung und die Kunst . . . . . 187—188
Geschmackserziehung . . . . . 188—189
Geschmacksdifferenzen der Weltanschauungen . . . . . 189—191
Der Künstler überträgt seine Weltanschauung durch das Kunstwerk 191—193
Positive und negative Kunstwirkungen . . . . . 193—195
Anspruch der Kunst auf Unabhängigkeit von der Moral . . 195—196
Kunstfreiheit oder gesellschaftliche Wohlfahrt . . . . . 196—197
Teleologische oder mechanische Weltauffassung . . . . . 197—199
Künstlerische Ehrlichkeit . . . . . 199—200
Gefahr der stärkeren Überredungskraft der Kunst . . . . . 200—201
Tendenz und tendenziös . . . . . 201—203
Die Tendenz in den einzelnen Künsten . . . . . 204—207
Weder Ethik noch Ästhetik können für alle Menschen gelten . 207—209
Die Kunst und die Gesellschaftsschichtung . . . . . 209—212
Die Tendenzkunst im 19. Jahrhundert . . . . . 213—214
Die ehrliche Tendenz . . . . . 214—215
Die Kunst und die reife Jugend . . . . . 216—222
Der Grund der Geschmacksänderung . . . . . 223—225
Bewegung interessiert mehr als Ruhe . . . . . 225—227
L'art pour l'art, l'art pour les artistes . . . . . 227—229
Kunstrichtung und Moralanschauung . . . . . 229—231
Verschiedene Kunstabsichten . . . . . 231—234
Kunstgewerbe und Moral . . . . . 234—236
Formen der kämpfenden Kunst (Tolstoi) . . . . . 236—239
Differenzen von Kunst und Moral auf jedem Gebiet möglich 239—240
Die Freiheit der Kunst . . . . . 240—244
Die socialisierende Wirkung der Kunst . . . . . 244—245
Die Kunstfreiheit als Kunstgefahr (Rumohr) . . . . . 245—246
Zusammenfassung der Ergebnisse . . . . . 246—248

I. Einleitung.

Einheitlichkeit des Weltbildes ist das Ziel, dem der Mensch bewusst oder unbewusst zustrebt, sobald er überhaupt das Bedürfnis fühlt, sich über seine Eindrücke Rechenschaft zu geben. Widerspruchslosigkeit der so verschiedenartigen Wahrnehmungen, ihre zusammenfassende Einordnung unter bestimmte Leitbegriffe zum Zwecke der leichteren Orientierung, die Verwandlung des wüsten, sich herandrängenden Chaos in einen sinnvoll geordneten Kosmos: das ist in der That eine nothwendige Forderung der Menschennatur. Dabei trachtet der Mensch hier wie sonst mit möglichst geringer Mühe thunlichst viel zu erreichen. Die Einzelerfahrung im Schema einer Gattung von Phänomenen unterzubringen ist unausweichlich, soll überhaupt eine Zusammenfassung ermöglicht werden, allein bald zeigt sich ein wie es scheint unausrottbarer Trieb immer mehr zu verallgemeinern, bis das gesammte so unendlich vielgestaltige Weltbild in einer möglichst kleinen Zahl knapper Formeln untergebracht, auf wenige Kategorien von Begriffen reduciert ist. Dieses ökonomische Princip der geringsten Anstrengung der Kräfte (insbesondere der Denkkräfte) spielt eine so gewaltige Rolle im menschlichen Haushalt, dass man versucht sein könnte zu behaupten, die Philosophie sei

der Gattung homo sapiens viel weniger als Liebe zur Weisheit, denn als Liebe zur Bequemlichkeit geläufig. Die Philosophie der Gasse wie die der Schule haben jedenfalls zumeist das eine gemein, dass sie bestrebt sind, alle Vorkommnisse, soweit es irgend angeht, nach möglichst einfachen Principien zu erklären. Konnte doch Avenarius in seiner Erstlingsschrift Philosophie geradezu „als Denken der Welt gemäß dem Princip des kleinsten Kraftausmaßes" declarieren. Simplex sigillum veri: wie viel Unfug wird mit diesem Spruch getrieben! So wünschenswert die Einheitlichkeit des Weltbildes ist, so wenig hat sie an sich mit der Einfachheit zu schaffen. Angenehmer mag es vielen sein, das Wesen jeder Sache, womöglich auch das der ganzen Welt, in eine kurze Formel zu fassen, aber dies kann doch nicht als zureichender Grund gelten, die knappste Formulierung auch dann für die beste zu halten, wenn beliebter Kürze wegen wichtige Unterschiede unberücksichtigt blieben. Ein Weltbild macht sich schließlich jeder nach seiner Weise und je einfacher organisiert der einzelne, in um so gröberen Strichen malt sich in seinem Kopf ein für ihn ausreichender Umriss der Welt. Bedenklich wird dies erst, wenn eine so entstandene subjective Weltanschauung — wie es fast immer geschieht — mit objectiver Welterkenntnis verwechselt wurde und diese einfache Manier, sich die Dinge zurechtzulegen, dann mit dem Anspruch auf Allgemeingiltigkeit hervortritt. Demselben Fehler wie der völlig Naive ist aber auch der raffinierte Systematiker ausgesetzt, der einer vorgefassten Idee zu Gefallen die Welt in das Procrustesbett seiner Theorie pressen möchte. Von einfacher Einheitlichkeit kann sein Weltbild so werden; ob es sich dadurch aber auch der Wahrheit am ehesten nähert?

Simplex sigillum veri: der Satz gilt wohl am meisten bei jener simplicitas, welche sich nicht gern mit Differen-

cierungen befaßt, die ihr darum so unbedeutend erscheinen, weil sie zu kurzsichtig ist, um sie zu würdigen. Die übertriebene Schätzung, deren sich dieser Spruch in der Wissenschaft erfreut, ist ein bedeutendes Hindernis ihrer Entwicklung. An sich ist es eine ganz willkürliche und keineswegs denknothwendige Annahme, daſs den Erscheinungen einfache Principien zugrunde liegen müſsten, aus denen sich alles erklären lasse, sobald sie erst aufgefunden seien. Diese a priori feststehende Überzeugung hat oft dazu geführt, falsche Ansichten zur Geltung zu bringen, weil sie so verlockend einfache Erklärungen boten. Einfachheit ist ein großer Vorzug für eine Forschungsmethode, sowie für eine vorläufige Hilfshypothese, allein an sich ist die Einfachheit einer Erklärung bei complicierten Dingen eher ein Grund sie misstrauisch zu betrachten, als sie schlankweg anzunehmen. Neuestens regt sich dieses Gefühl gerade in den exacten Wissenschaften mehr und mehr. Immer bedenklicher wird die Frage, ob die Naturerscheinungen auf einfache letzte Principien zurückführbar seien, und auch an den vorläufig aufgestellten grundlegenden Theorien wird immer schärfere Kritik geübt. Am bedeutsamsten ist hier wohl der Kampf zwischen Atomtheorie und Energetiktheorie, der bemerkenswerte Rückschlüsse auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften zur Folge haben wird. Einwände, die von der einen Seite gegen die progressive Vererbung erworbener Eigenschaften, von der anderen gegen die Allmacht der Naturzüchtung erhoben werden, scheinen vielen geeignet, den imposanten Bau des Darwinismus zu erschüttern, ja kein Schlagwort ist heute geläufiger als die Krise im Darwinismus, es sei denn die (neuestens ausgebrochene) Krise im Marxismus. Wo hätte sich auch das ökonomische Princip der Kraftersparnis durch Zurückführung aller Dinge auf eine Ursache eher durchsetzen sollen, als auf dem Gebiet der Ökonomie? Die

materialistische Geschichtsauffassung, die, wie Paul Barth[1]) mit Recht betonte, passender die ökonomische heißen sollte, führt alle Geschehnisse letzten Endes auf wirtschaftliche Ursachen zurück. Die Art, wie die Menschen ihr Leben gewinnen, ist bestimmend für die Art, wie sie ihr Leben führen. Und doch ließe sich in vielen Fällen diese zunächst so einleuchtende Idee mit demselben Anschein von Berechtigung umkehren und behaupten, daſs die Art, wie die Menschen ihr Leben zu führen beabsichtigen, maßgebend dafür sei, wie sie ihr Leben gewinnen. In übertriebener Einseitigkeit ist das eine so wahr (oder besser so falsch) als das andere. Die geistigen Lebensäußerungen der Menschheit für unabhängig von den materiellen Grundlagen ihrer Existenz zu halten, ist ebenso unzutreffend, als sie in ein strictes Abhängigkeitsverhältnis von diesen zu stellen. Die Wirkung, um die es sich handelt, ist nicht einseitige Einwirkung des einen Factors als allein bestimmenden auf alle anderen, sondern allseitige Wechselwirkung der verschiedenen Factoren auf einander, womit aber noch keine Gleichberechtigung dieser Factoren ausgesprochen ist. Wechselwirkung kann ja in entsprechender Abstufung auch zwischen höchst ungleichwertigen Factoren statthaben. „Alle Entwicklung vollzieht sich in der Form gegenseitiger Einwirkung — sehr ungleicher Kräfte," meinte Friedrich Engels in einem freilich erst nach seinem Tode publicierten Briefe[2]), der sehr geeignet wäre, manche Streitigkeiten unter Marxisten zu schlichten und durch seine Betonung des Grundsatzes, nichts sei absolut, alles relativ, auch sonst von Interesse ist.

---

[1]) Barth, Die Geschichtsphilosophie Hegels und der Hegelianer (Leipzig 1890), S. 58; Die Philosophie der Geschichte als Sociologie (Leipzig 1897), S. 316/317. — [2]) vom 27. October 1890, zuerst abgedruckt in der „Leipziger Volkszeitung" vom 26. December 1895, s. „Devenir social" III. 238.

Nicht absichtslos wird hier gerade die Nationalökonomie zum Vergleich herangezogen. Hat sich doch zwischen ihr und der Ethik ein sehr ähnliches Verhältnis herausgebildet wie jenes zwischen Ethik und Ästhetik, dem unsere Untersuchung gilt. Wirtschaft und Kunst standen, gleich allen menschlichen Lebensäußerungen, im Mittelalter unter der Vormundschaft der Theologie. Als allmählich die Emancipation von den kirchlichen Vorschriften erfolgte, zeigten die Freigewordenen wenig Lust, sich nunmehr den Anforderungen der neuen philosophischen Moral zu fügen. Da wie dort glaubte man seine Unabhängigkeit am sichersten zu wahren, indem man, sein engeres Gebiet scharf abgrenzend, die Moral, einerlei ob kirchliche oder unkirchliche, mit mehr Entschiedenheit als Höflichkeit ebenso aus diesen Grenzen auswies, wie Plato die Dichter aus seinem Staat ausschloss. Die Einmischung der Ethik sollte fernerhin als nicht zu duldender Friedensbruch gelten. Den bekanntesten Ausdruck fand diese reinliche Scheidung ja darin, dass Adam Smith einerseits seine Gefühlsmoral veröffentlichte, andererseits sein epochemachendes Wealth of nations, wobei es wohl scheinen konnte, als wisse hier die Linke nicht, was die Rechte thue. Die ganze classische Nationalökonomie hielt an dieser völligen Trennung ebenso fest wie die Kunst des 19. Jahrhunderts. In solcher einseitigen Nichtbeachtung aller anderen Lebenstendenzen gelangte die Volkswirtschaftslehre dazu, den Zweck der Menschheit in der Production einer möglichst großen Warenmenge zu erblicken. Diese Anschauung von der Production als Selbstzweck dürfte nach Analogie des l'art pour l'art als die Lehre von der Production um der Production willen bezeichnet werden. Man glaubte von moralischen Einwirkungen völlig abstrahieren zu können und vergaß darum selbst die moralischen Rückwirkungen. Diese vermeintliche quantité négligeable ließ sich

jedoch auf die Dauer nicht beiseite setzen, und als die Folgen jener Einseitigkeit offenbar wurden, erstand die sogenannte ethische Schule, die mit mehr oder weniger Glück in den letzten dreißig Jahren die Wiederanknüpfung der Beziehungen zwischen Nationalökonomie und Philosophie versuchte. Psychologie und Ethik sprechen seither wieder ihr Wort mit, wofür der Hinweis auf die betreffenden trefflichen Abschnitte in Adolf Wagners „Grundlegung der politischen Ökonomie" genügen möge. So sehr die Grenznutzentheorie der von Karl Menger begründeten, von Eugen v. Böhm-Bawerk und Friedrich v. Wieser mit Erfolg gepflegten sogenannten „österreichischen Schule" allen ethischen Einflüssen aus dem Wege gehen möchte, bietet doch auch sie mindestens insoweit Anhaltspunkte für eine Wechselwirkung der beiden Disciplinen, als neuestens Christian v. Ehrenfels den interessanten Versuch machen konnte, eine ethische Werttheorie mit Benützung dieser nationalökonomischen Lehren zu entwerfen. In der Praxis vollends ist die enge Beziehung und gegenseitige Beeinflussung von Wirtschaft und Moral neben der Moralstatistik, mehr noch durch die offenkundigen Erfahrungen der letzten Generationen von neuem ins öffentliche Bewusstsein übergegangen, so dass nun auch das öffentliche Gewissen bei ökonomischen Streitfällen sich wieder regen darf, ohne den Vorwurf zu scheuen, durch solche Intervention einen unzulässigen Eingriff in die Freiheit der wirtschaftlichen Beziehungen zu begehen.

Es ist in der That auffällig, wie die Argumente für das Freibleiben der Kunst von moralischen Erwägungen denen für die Nichteinmischung der Ethik in ökonomische Verhältnisse ähneln. Hier wie dort ist selbstverständlich auch das Argument anzutreffen, an sich sei ja gegen die ethische Wertung der ökonomischen Thatsachen, der künstlerischen Schöpfungen

nichts einzuwenden, nur höre, wer eine solche Betrachtungsweise zu der seinen mache, damit eben auf ökonomisch, ästhetisch zu werten. Ohne nun darüber in einen Streit eintreten zu wollen, ob nicht die Ansicht Kants zutrifft, es gäbe kein Gebiet menschlicher Thätigkeit, für welches das Moralische nicht höchster Maßstab wäre, wird doch festzuhalten sein, dass alle unsere Unterscheidungen der Betrachtungsweisen, alle unsere Trennungen und Grenzbestimmungen lediglich Erleichterungsmittel für die menschliche Urtheilsfähigkeit sind, ideelle Eintheilungen, denen stets etwas ebenso Willkürliches anhaftet, wie z. B. unserer Chronologie, an die sich ja ein ganzer ausgebildeter Aberglaube von der Bedeutung des Jahresbeginnes, der Jahrhundertwende 2c. angegliedert hat, dem sich der Vorurtheilsloseste kaum mehr zu entziehen vermag. Man kann ein und dasselbe Ding ästhetisch, ethisch und ökonomisch werten, und jede dieser Abschätzungen mag ein durchaus anderes Ergebnis liefern, allein ist damit schon wirklich alles erledigt? Steht nicht über all diesen Specialwertungen die Frage nach dem allgemein menschheitlichen Wert einer Sache? Unsere Zeit ist freilich auf allen Gebieten so im Specialistenthum aufgegangen oder richtiger untergegangen, dass ihr diese Frage am fernsten liegt. Man pflegt sie gar nicht mehr zu stellen, und doch ist sie die eigentlich entscheidende. Der ganze Mensch mit all seinen verschiedenen Betrachtungsweisen zur Einheit zusammengefasst ist erst der Mensch, alle die Einzelwerte zusammengefasst, sich verstärkend oder vermindernd, bilden erst den Wert. Nicht dadurch, wie viel sie hervorbringt, wird die Wirtschaft für den Menschen wahrhaft bedeutungsvoll, erst dadurch, wie er es verwendet, und danach wertet er schließlich. Nicht was die Kunst als bloßes Können leistet, interessiert den Menschen in erster Linie, sondern wie sie auf sein Gefühl einwirkt, welche Empfin-

dungen sie in ihm auszulösen vermag, kurz ob sie das menschliche Dasein erhöht oder erniedrigt, erhellt oder verdüstert, stärkt oder bedroht.

Nicht das Wesen der Kunst zu ergründen ist hier unsere Aufgabe; uns beschäftigen vielmehr zunächst die Beziehungen der Kunst zum Menschen, die Art, wie er sie aufnimmt und wie sie je nach dieser Art und Weise dann auf ihn zu wirken vermag. Das Kunstwerk, das seine Seligkeit in sich trägt, still und unbekümmert um den Beschauer, mag als der im engeren Sinne ästhetische Gegenstand gelten; das Kunstwerk, das menschliche Gefühle weckt, die sonst vielleicht in Schlaf versenkt geblieben wären oder doch nie jene Stärke erreicht hätten, die sie nun erlangen, fordert noch zu anderen Wertungen und Betrachtungen auf als bloß formalen.

Unserer Generation ist das Dogma von der absoluten Freiheit der Kunst, von ihrer völligen Unabhängigkeit der Moral gegenüber so in Fleisch und Blut übergegangen, dass es ihr als unantastbare ewige Wahrheit erscheint, während doch ein flüchtiger Rückblick auf die Geschichte der Ästhetik genügt, um sich zu überzeugen, dass diese Anschauung erst im 19. Jahrhundert nach langen Kämpfen im populären Bewusstsein zum Siege durchdrang. Es gilt die Acten eines vielhundertjährigen Processes zu revidieren und zu erforschen, ob jenes Verdict nicht auf Grund irriger Annahmen oder unzureichender Kenntnis des Thatbestandes gefällt worden sei. Dabei ist keineswegs die Absicht vorhanden, jene ältere Entscheidung von vornherein als eine falsche leidenschaftlich anzufechten. Gegen beträchtliche Schwierigkeiten hat jeder anzukämpfen, der sich unterfängt, zum Allgemeingut gewordene Ansichten auf ihre Stichhältigkeit zu prüfen. Gerade deswegen muß sich jeder, dem es wirklich nur um die Wahrheit zu thun ist, doppelt vor dem Fehler hüten, ins Extrem zu

verfallen und blindlings alles niederreißen zu wollen, wo vieles des Erhaltens wohl wert sein mag.

Eine richtig formulierte Frage kann schon die halbe Antwort in sich enthalten, eine schiefe Fragestellung verführt zu schiefen Antworten. Gewöhnlich wurde das Problem so formuliert: Ist die Kunst von der Moral abhängig? Diese Unterordnung der Kunst unter die Sitte wurde dann schlankweg, ja mit Entrüstung von jedem strebenden Geiste verneint, worauf man mit einer zweiten kleinen Vertauschung — wie eben für Moralität die mit ihr keineswegs identische Sitte eintrat — das Nichtvorhandensein einer Abhängigkeit als vollgiltige Unabhängigkeit declarierte. Damit glaubt man in der Regel die Frage erledigt. Abhängigkeit wurde dabei etwa im Sinne der Sclaverei, des unbedingten Folgeleistenmüssens gefaßt, und so ergab sich die negative Antwort von selbst. Stellt man aber die Frage so: Existieren Beziehungen zwischen Kunst und Moral? Und welcher Art sind dieselben? Dann wird die rasche Negation nicht so ohneweiters erfolgen können, man wird sich eher der vielfältigen und complicierten Verschlingungen bewußt, die zwischen beiden Gebieten ihre Fäden hinüber und herüber spinnen.

Auch hier darf das große Gesetz der Wechselwirkung nicht übersehen werden. In einer isolierenden, den einzelnen lediglich auf sich selbst zu stellen bemühten Zeit, die sich damit begnügte, alte Zusammenhänge aufzulösen, ohne neue schaffen zu wollen oder zu können, mußte der Individualismus nach jeder Richtung hin als Norm gelten. Sowie das Gefühl der socialen Zusammengehörigkeit wieder erwacht (und dies geschieht in genau dem Maße, als der unbedingte Individualismus sich als schädlich, zum mindesten als unbefriedigend erweist), schärft sich auch der Blick für Beziehungen und Verwandtschaften scheinbar heterogener Dinge. Auf analytische

Perioden, deren Kraft in der Zersetzung, Auflösung, Verneinung liegt, folgen synthetische, deren Stärke in der Zusammenfügung, dem Aufbauen, der Bejahung beruht. Zerstören kann jeder, den es nach herostratischem Ruhm gelüstet, um so leichter, je losgelöster von anderen er dasteht. Schaffen ist ein entsagungsvolles Werk der Gemeinsamkeit, das der Beihilfe und Mitwirkung kaum zu entrathen vermag. Den Tempel anzuzünden, dazu genügte ein einziger, ihn zu erbauen, dazu bedurfte es nicht des Architekten allein, auch der zahlreichen, ausführenden Organe und einer opferwilligen, die Mittel gewährenden Gemeinschaft. Zerstörende Zeitalter schätzen und überschätzen den einzelnen; schaffende Zeitalter würdigen das Werk, hinter dem ihnen seine Schöpfer verschwinden. Sobald man erst wieder aufhört sich als von allen anderen abgetrennt zu betrachten und sich hineingestellt fühlt in den ewigen Fluss aller Dinge, von anderen empfangend wie auf andere einwirkend, erkennt man immer deutlicher die Hinfälligkeit der strengen Ich-Vorstellung, wird immer mehr gewahr, dass Ich und Nicht-Ich keineswegs so scharf zu sondern sind, wie dies dem Dünkel des Individuums gemäß sein sollte. Das Gefühl der Selbstherrlichkeit weicht dem der Abhängigkeit von dem großen Ganzen, das uns umgibt und uns miteinschließt. Wo das Ich (erwägt es all die Einflüsse, denen es unterworfen ist) sich selbst schon verzweifelnd preisgeben zu müssen vermeint, erhält es sich selbst in veränderter Form zurück, indem es sich als Theil des Ganzen wiederfindet, von dem nun seinerseits Wirkungen rückstrahlend ausgehen, wie es Wirkungen erduldete.

Wie wir Menschen, gleich allen Naturproducten, untereinander solche Wechselwirkungen abwechselnd üben und erfahren, so steht es auch mit unseren Schöpfungen, mit Kunst und Moral. „An sich ist kein Ding gut oder böse, das

Denken macht es erſt dazu," ſagt Hamlet, und an ſich iſt kein Ding ſchön oder häſslich, die Empfindung des Aufnehmenden macht es erſt dazu. Gut und böſe, nützlich und ſchädlich, ſchön und häſslich ſind menſchliche, oft allzu menſchliche Wertungen, die eben darum, weil ſie nicht das Weſen der Dinge an ſich, ſondern die Beziehung bezeichnen, in die wir uns zu den Dingen und die Dinge zu uns ſetzen, auch untereinander gewiſſe Analogien darbieten. Die poſitiven Eigenſchaften gut, nützlich, ſchön werden vom primitiven Menſchen ebenſo confundiert wie die negativen böſe, ſchädlich, häſslich. Der cultivierte Menſch hat gelernt zu ſcheiden und zu unterſcheiden, will er aber weitergehend auch noch die Wechſelwirkung ausſcheiden, dann begeht er denſelben Fehler, nur im anderen Extrem, wie der naive Wilde, über den er lächelt. Wir haben den Gegenſatz von wahr und falſch dabei unberückſichtigt gelaſſen, weil er ein objectives Intereſſe an den Dingen ſelbſt vorausſetzt, während jene drei Paare ein ſubjectives Verhalten zu den Dingen ausdrücken, das in der Regel ſubjectiv bleibt, auch wo es ſich für objectiv hält. Die echte Wahrheit müſste für alle Welten und alle Geſchöpfe zutreffen, wir aber ſind gezwungen uns mit dem zu begnügen, was uns der Einrichtung der menſchlichen Verſtandeskräfte und Sinne gemäß als wahr erſcheint. Das bedeutet doch nichts anderes, als daſs uns die Wahrheit an ſich unerreichbar bleibt. „Wir können nur glauben und meinen." Wahrſcheinlichkeiten ſind die mangelhaften Surrogate, auf die wir verwieſen bleiben. Das Gute, Nützliche, Schöne wird zumeiſt von vornherein nur für den Menſchen und ſeinesgleichen geſucht, gut für uns, nützlich für uns, ſchön für uns muſs das ſein, was uns anzieht, und ſo wird es wahr — für uns. Für uns, nicht für mich. Die Erweiterung der Individualbegriffe zu Gattungsbegriffen iſt da bereits vorgenommen.

Allein dieser Fortschritt vom einzelnen zur Gesammtheit ist im populären Bewusstsein noch lange nicht vollzogen. Auch dort, wo der naive Egoismus überwunden ist, der sich allein für berechtigt hält und in sich das Maß aller Dinge erblickt, unterscheidet man etwa derart: gut sei, was allen frommt, nützlich, was sich für den einzelnen ersprießlich zeigt, schön aber, was vielen gefällt. So definiert ja Anzengruber (in der Vorrede zu seinen „Dorfgängen") lustig genug als Classiker denjenigen, bei dem „selbst die Minorität sich schämt, es offen einzugestehen, dass sie nicht von ihm entzückt sei". In der That hat man viel zu voreilig aus solchen Majoritätsurtheilen der Besten einer Zeit schließen wollen, die betreffenden Kunstwerke würden für alle Zeiten Regel und Norm des Kunstschaffens bleiben. Die classische Ästhetik besaß derart einen absoluten Kunstcanon des Zulässigen und des Verdammenswerten, genau wie die Moral über ein solches für alle verbindliches Gesetzbuch verfügte; beide galten als unterschiedslos für alle Zeiten und Völker anwendbar. Seither hat sich jedoch die Meinung Bahn gebrochen, als seien da wie dort nur die Urtheile und Vorurtheile einer bestimmten Epoche mit dem Anspruch auf Allgemeingiltigkeit codificiert worden, ebenso wie gewisse ewige Gesetze der Nationalökonomie sich als Ausflüsse bestimmter wirtschaftlicher Constellationen herausstellten. Als gut, nützlich und schön (das wissen wir gegenwärtig) erscheinen verschiedenen Völkern zu verschiedenen Zeiten die verschiedensten Dinge. Was dort gelobt, wird da getadelt, was hier geschätzt, an jenem Ort missachtet, was einst erstrebt, jetzt verworfen. So sieht sich der moderne Mensch einem Chaos gegenüber, einem regellosen wirren und wüsten Auf- und Niedertauchen von herrschenden und vergehenden Ansichten ohne Bestand. Kein fester Boden scheint da zu gewinnen und ein principloses Mit-dem-Strom-treiben das einzig Mögliche.

Indeſſen wird, wer ſich nicht ſo raſch verwirren läſst, in all der anſcheinenden Normloſigkeit der wechſelnden Erſcheinungen doch eine feſte Regel aufzufinden vermögen, die ihm als Ariadnefaden durch dies Labyrinth des Lebens dient. Er wird bemerken, daſs beſtimmte Änderungen des Kunſtgeſchmackes mit beſtimmten Umgeſtaltungen der moraliſchen Anſchauungen, der wirtſchaftlich-politiſchen Machtverhältniſſe im Zuſammenhang ſtehen, daſs unter ähnlichen Bedingungen auf all den anderen Gebieten auch ähnliche Umformungen auf dieſem ſpeciellen Terrain ſich immer wieder vollziehen. Er wird dadurch, jenem Hang zur Vereinfachung folgend, ſich zunächſt verſucht fühlen, die eine, allein entſcheidende Grundbedingung aufzufinden, durch deren Abänderung alles andere nolens volens mitgeändert werde. Solche Tendenzen ſind oft genug zur Durchführung gelangt, bald war es das Klima, bald die Race, bald die Religion und bald die Wirtſchaft, wovon alles abhängig ſein ſollte. Wer ſich aber bei dieſer Zurückführung aller Erſcheinungen auf eine Wurzel nicht ſelbſtzufrieden begnügt, erkennt weiterforſchend, daſs keine allein die Urſache ſei, ſondern das Zuſammenwirken aller, wie viele kleine Varianten endlich eine große Variation ergeben. Die Wechſelwirkung zeigt ſich als das Entſcheidende, ob auch die wirkenden Kräfte untereinander höchſt ungleichwertig ſein mögen, ſo daſs die Reſultante der Entwicklung von der ſtärkſten Kraft auch am meiſten beeinfluſst werden kann. Es iſt nicht hier der Ort, dieſe Anſchauung gegenüber den Einſeitigkeiten der ins Extrem getriebenen „materialiſtiſchen Geſchichtsauffaſſung“ zu vertreten, wohl aber die Beziehungen zwiſchen Kunſt und Moral unter dieſem Geſichtspunkt zu erörtern.

Der Grundſatz des l'art pour l'art leugnet zwar die Berechtigung jeder Einmiſchung der Moral in Fragen der

Kunst, aber er kann dies nur dann mit dem Anschein des Rechtes thun, wenn die Kunst thatsächlich eine Art der Bethätigung des menschlichen Geistes wäre, die von allen seinen anderen Kundgebungen völlig abgesondert bliebe, so dass die künstlerische Production nicht etwa bloß auf die Handlungen der Menschen nicht Einfluss nehmen wollte, sondern auch wirklich keinen Einfluss übte. Es ist für die Moral nämlich gleichviel, ob der Charakter des Menschen durch Kunstwerke mitbestimmt wird, weil die Künstler dies beabsichtigten, oder ob es geschieht, trotzdem derlei Beeinflussung den rein artistischen Absichten der Schaffenden völlig fernlag. Im einen, wie im anderen Falle handelt es sich vor allem um den Erfolg, soweit die moralische Beurtheilung der Kunst in Frage steht. Die Absichtlichkeit oder Unabsichtlichkeit des Vorganges entscheidet bloß über die an sich weniger interessante moralische Beurtheilung der Künstler. Es wäre ja der Fall denkbar, dass ein Schaffender die ausgesprochene Tendenz hegte, mittelst seiner Kunst gewisse nützliche oder verderbliche sittliche Anschauungen zu propagieren, die Kunst als solche aber in der That so erdenfern wäre, dass die Beeinflussung auf dem Wege des Kunstgenusses in sich unmöglich wäre: dann läge ein Versuch mit untauglichen Mitteln vor, der zu Lob oder Tadel keinerlei Anlass böte, soweit nicht die Gesinnung des Künstlers, sondern lediglich die Verbreitung dieser Gesinnung beurtheilt werden sollte. Wer die Kunst bloß als ein artistisches Spiel betrachtet, bei dem lediglich das Wie entscheide, das Was aber völlig belanglos sei, wird die Möglichkeit, durch sie Gesinnungen zu erwecken und zu verbreiten, entweder außeracht lassen oder gar durchaus in Abrede stellen. Für eine streng formalistische Ästhetik besteht die Frage der moralischen Nützlichkeit oder Schädlichkeit von Kunstwerken überhaupt nicht. L'art pour l'art ist sich Selbstzweck und kennt deshalb keine Zwecke

neben ſich. Dabei iſt für die Form-Äſthetik die Aufgabe der Kunſt die Darſtellung des Schönen; das in ſich vollendete Schöne formaler Art aber ſteht freilich am wenigſten von allen Kunſtſchöpfungen in Beziehungen zum Moraliſchen. Nur ſind die Anſchauungen über dasjenige, was der Wiedergabe durch die Kunſt würdig ſei, gleichfalls gründlich geänderte, und die Identificierung der Kunſt und des Schönen, die ohnedies nie der Wirklichkeit entſprach, ſondern nach dem Öl der Studierlampe roch, iſt jetzt ſo ziemlich aufgegeben. War Roſenkranz' „Äſthetik des Häſslichen" ein erſter Schritt auf dieſem Wege, ſo darf heute und hier die Behauptung aufgeſtellt werden, ſchön und häſslich ſeien überhaupt nur zwei Modificationen des Charakteriſtiſchen, und die Aufgabe der Kunſt umfaſſe alle Arten und Formen des Charakteriſtiſchen, das man auch mit Wundt und Volkelt das „Menſchlich-Bedeutungsvolle" nennen mag, in gleicher Weiſe ohne eine dieſer vielen Modificationen beſonders zu bevorzugen. Dargeſtellt wird in der Kunſt, was an Dingen und Vorgängen die Aufmerkſamkeit weckt, aufmerkſam wird man aber auf dasjenige, was für ein Ding oder einen Vorgang charakteriſtiſch iſt, was es von anderen unterſcheidet. Schönheit und Häſslichkeit ſind lediglich beſonders leicht faſsliche charakteriſtiſche Merkzeichen, nicht aber neben dem Charakteriſtiſchen geſondert zu betrachtende Kategorien. Das Charakteriſtiſche im engeren Sinne fragt an ſich nicht nach ſchön und häſslich, aber nicht weil dieſe nicht mit zum Charakteriſtiſchen gehören würden, ſondern weil die Aufmerkſamkeit gerade auf andere Momente hingelenkt iſt. Flache Schönheit („Bild ohne Gnade") und vulgäre Häſslichkeit intereſſieren beide deshalb am wenigſten, weil ſie im geringſten Maße charakteriſtiſch ſind. Was dem einzelnen der Aufmerkſamkeit wert, alſo charakteriſtiſch oder, wie Goethe ſagte, „bedeutend" erſcheint,

das ist natürlich ebenso nach Lebensauffassung, Temperament, Alter, Race ꝛc. verschieden als die Weltbilder der Individuen und ihre Neigungen überhaupt von einander zu differieren pflegen, allein das Augenmerk bleibt trotz aller solcher Incongruenzen bei jedem auf das gelenkt, was als charakteristisch nach seinem Dafürhalten gilt, und dies stellt er als Künstler dar, daran erfreut er sich im Kunstwerk.

Ästhetik ist uns längst nicht mehr Philosophie des Schönen oder gar, wie Hegel[1]), den Begriff am stärksten einengend, wollte, nur der schönen Kunst, sondern (was Hegel selbst als eigentlichen Wortsinn zugab) „Wissenschaft des Empfindens". Die Gefühle, welche den Menschen bei Betrachtung der Natur oder der Kunst überkommen, bilden den Gegenstand der psychologischen Ästhetik, der es an sich gleichgiltig sein darf, ob sie durch häßliche oder schöne Gestaltungen angeregt wurden. Hat doch auch die ältere Ästhetik sehr wohl erkannt, daß sich nicht alle Empfindungen in dies eintönige, contrastierende Schema hineinpressen ließen, das z. B. dem Erhabenen gegenüber unanwendbar blieb. Für die neuere Ästhetik wird deshalb auch der bis zum Überdruß abgehandelte Gegensatz von freier und anhängender Schönheit, sowie die daran geknüpften Rangordnungen der Künste ziemlich bedeutungslos. Wie viel ist nicht darüber gestritten worden, ob die Gartenkunst noch ins Gebiet der Ästhetik gehöre! Manche haben sogar die Architektur, weil sie nicht ästhetischen Schein produciert, ihre Schöpfungen vielmehr realen Zwecken dienen, aus der Reihe der freien Künste ausschließen wollen. Man könnte über derlei papierne Theoreme consequenter Systematik lächeln, wenn sie nicht die tiefgreifendsten, verhängnisvollsten Nachwirkungen in der lebendigen Wirklichkeit gehabt hätten. Die strenge Scheidung des

[1]) G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik (Berlin 1842, 2. Aufl.), I. 3—5.

Künſtleriſchen als des allein äſthetiſchen, idealen Strebens von dem grobem Bedürfnis unterthänigen Handwerksmäßigen, die Miſsachtung der praktiſchen Verwendbarkeit künſtleriſcher Motive und Formgebungen haben in den Künſtlern einen bedauerlichen Größenwahn gezüchtet und die Entwicklung des Kunſthandwerks, insbeſondere in den theoretiſch am ſtärkſten inficierten deutſchen Landen, auf das ſchwerſte geſchädigt. Überall, wo es eine geſunde, dem Volksthum entſprungene Kunſt gab, wurzelte ſie im Handwerk. Das Kunſthandwerk iſt kein Tragelaphos, der unmögliche Beſtandſtücke in ſich vereint, ſondern ein organiſches Gebilde von größter Bedeutung.

Wie befruchtend und befreiend hat denn auch die wiederhergeſtellte Verbindung der Künſtler mit dem Handwerk ſich in jüngſter Zeit für beide erwieſen! Ein falſcher Begriff von Vornehmheit hielt viel zu lange Kunſt und Kunſthandwerk wie zwei fremde Welten auseinander, wo doch in Wirklichkeit eins ins andere unmerklich übergeht. Sollte es der Kunſt, die das Leben verſchönt und erhöht, nicht gemäß ſein, dieſe ihre Beſtimmung auch im ſcheinbar Unbedeutenden zu erfüllen? Die Veredlung des Alltags iſt eine ebenſo wichtige Aufgabe als die Feierlichkeit des Feſttages, der doch ſeine Würde ſchon in ſich ſelbſt trägt. Die Kunſt des Handwerkes, die auch die Gegenſtände des ſtündlichen Gebrauches mit freieren, reineren Formen ſchmückt und mit Andacht zum Kleinen ausziert, bereitet unſeren, in ſolcher Umgebung verfeinerten Sinn erſt vor, auch unſere Andacht zum Großen in der Kunſt entſprechend zu bezeigen und zu genießen. Das Dogma von der Zweckloſigkeit der Kunſt, die nur ſich ſelbſt Zweck ſein dürfe, hatte auch den Kreislauf des Blutes friſcher Ideen vom Handwerk zur Kunſt und von der Kunſt zum Handwerk unterbunden. Das l'art pour l'art iſt jetzt eben im Begriffe ſich ſelbſt zu überwinden, indem ſeine Anhänger

das Kunsthandwerk erobern. Die Abtrennung der Kunst vom Leben erwies sich hier schädlich und wurde aufgehoben. Möchte sich diese Losschälung der Kunst von anderen Lebensbethätigungen nicht ebenso auch auf dem Grenzgebiet von Kunst und Moral unhaltbar erweisen? Wie das Handwerk die Kunst geboren und lange unter seiner Botmäßigkeit gehalten, wie dort die Tochter sich dann von der Mutter völlig losgelöst, um nun in eine neue Verbindung mit ihr einzutreten, so mag dies Bild sein Analogon im Familienzwist von Moral und Kunst finden. Jahrhundertelang hatte die Kunst in Abhängigkeit von der Moral gestanden, das letzte Jahrhundert sah die Revolution auch auf diesem Terrain, jetzt scheint der Zeitpunkt gekommen, die freie Kunst mit ihrer einstigen Herrin auszusöhnen. Ein historischer Überblick mag hiefür von Nutzen sein.

II. Historischer Theil.

Jeden fesselt, was ihm charakteristisch erscheint. Nach diesem Grundsatz sei hier gehandelt, wo schon räumliche Rücksichten nicht gestatten, das Problem der Beziehungen von Kunst und Moral nach seiner geschichtlichen Entwicklung in voller Ausführlichkeit darzustellen, denn dies hieße nicht mehr und nicht weniger als eine neue Geschichte der Ästhetik schreiben. Nicht Zufall und Laune sollen die zu treffende Auswahl lenken, aber nothwendig bleibt es ein subjectives Moment, was dem einzelnen hervorhebenswerter dünkt und wie weit er glaubt Bekannteres hintansetzen zu dürfen, um minder Beachtetes in den Vordergrund zu rücken, das ihm größere Würdigung zu erheischen scheint. Festzuhalten wird dabei stets sein, dass es sich uns nicht um das Wesen des Schönen, sondern um die Wirkungen der Kunst handelt, dass wir auch nicht fragen, was die Kunst soll, sondern was sie kann, ja nicht einmal, was sie beabsichtigt, interessiert uns so sehr, als was sie thatsächlich erreicht. Es liegt uns fern zu thun, was Paul Souriau[1]) tadelt, „obéir à ce préjugé qui veut que le beau soit la fin suprême de l'art," allein es gilt auch mit anderen Vorurtheilen aufzuräumen,

[1]) Souriau, La suggestion dans l'art (Paris 1893), S. 6.

die ſich auf den Urſprung der Kunſt beziehen. Eines der bedeutendſten Werke der letzten Jahre iſt da, charakteriſtiſch genug, nicht die Arbeit eines Fachäſthetikers; ein Nationalökonom, dem der Weg nicht durch herkömmliche Theorie und Tradition verlegt war, Karl Bücher hat in ſeinen Unterſuchungen über „Arbeit und Rhythmus“ [1]) eine Fülle neuer Anſichten geäußert, die im einzelnen gewiß noch beſtreitbar, als Ganzes ſehr geeignet ſind, eine geänderte Betrachtungsweiſe in Sachen der Kunſt mitanzubahnen. Hatte man den Urſprung der Kunſt zuerſt auf religiöſe Culthandlungen zurückgeführt, dann erkannt, daſs religiöſe Ideen ſelbſt ſchon einer ausgebildeten Stufe angehören, und die Liebe als wichtigſte Wurzel der Kunſtübung, zumal der poetiſchen, erklärt, ſo behauptet Bücher [2]): „Es iſt die energiſche, rhythmiſche Körperbewegung, die zur Entſtehung der Poeſie geführt hat, insbeſondere diejenige Bewegung, welche wir Arbeit nennen.“ Nicht an die Liebe, ſondern an den Hunger knüpft ſo die Entſtehung der Kunſt an. Das Bedürfnis der Nahrungsbefriedigung iſt einleuchtenderweiſe ſtärker als das Bedürfnis der Geſchlechtsbefriedigung. Erſt wenn die Erhaltung des eigenen Lebens für die nächſten Stunden geſichert iſt, kann der Mechanismus, der für die Arterhaltung zu ſorgen hat, ſeine Anſprüche mit Erfolg zur Geltung bringen. Zuerſt kommt die Arbeit für die Friſtung des Lebens, dann der Genuſs, den die Fortpflanzung des Lebens gewährt. Unſer ethnologiſches Material iſt ja noch viel zu ärmlich, um definitive Entſcheidungen zu ermöglichen, allein die Hypotheſe, die im Anſchluſs an Bücher aufgeſtellt ſei, hat viel Anſprechendes, daſs überall zunächſt das dringendſte Bedürfnis auch zu

---

[1]) Bücher, Arbeit und Rythmus (Leipzig 1897, 2. Aufl., nach der hier citiert wird, 1899). — [2]) Bücher, S. 306.

künſtleriſcher Geſtaltung Anlaſs bot. Bücher ſelbſt führt aus[1]: „Wir kommen zu der Entſcheidung, daſs Arbeit, Muſik und Dichtung auf der primitiven Stufe ihrer Entwicklung in eins verſchmolzen geweſen ſein müſſen, daſs aber das Grundelement dieſer Dreieinheit die Arbeit gebildet hat, während die beiden anderen nur acceſſoriſche Bedeutung haben.“ Bedenken wir, daſs zur Arbeit bei den Primitiven in erſter Linie Jagd und Fiſcherei zählen, dann begreifen wir die Tragweite der Entdeckung, daſs viele für geometriſch gehaltene Ornamente nichts anderes ſind als mehr oder weniger geglückte Verſuche, Thierformen wiederzugeben, ſozuſagen Abbreviaturen für Thiere. Ernſt Groſse hat das Verdienſt, in ſeinem trefflichen Verſuch über „die Anfänge der Kunſt“[2] auf dieſe intereſſante Thatſache nachdrücklich hingewieſen zu haben. Er konnte ſich dabei auf Forſchungen Paul Ehrenreichs[3] ſtützen. Seither hat aber auch Ehrenreichs Reiſegefährte Karl von den Steinen Belege für dieſe Thatſache veröffentlicht[4]; aus ſeinem Bericht geht allerdings hervor, daſs auch ein ſexuelles Motiv der Ornamentik, im Uluri der Bakairi, auftritt, doch wird ſich hier nicht feſtſtellen laſſen, ob es als ſpäter oder gleichzeitig (keinesfalls früher) entſtanden gelten darf als die zahlreichen Jagdmotive. Viel klarer iſt es, wie Groſse thut, nachzuweiſen, daſs die Ornamente nach pflanzlichen Vorlagen der ſpäteren Stufe des Nomadenlebens mit Viehzucht und Ackerbau angehören, auf der Productionsſtufe der Jägervölker aber fehlen. Auch da alſo engſter Zuſammenhang der Arbeit mit dem Beginn der bildenden, wie mit dem Aufkommen der redenden und tönenden Künſte.

[1]) Bücher, S. 305. — [2]) Groſse, Die Anfänge der Kunſt (Freiburg 1894), S. 114—136. — [3]) Ehrenreich, Zeitſchrift für Ethnologie, XXII. Band. — [4]) v. d. Steinen, Unter den Naturvölkern Centralbraſiliens (Berlin 1894), S. 258—277.

Damit soll die Wichtigkeit der sexuellen Motive in der Kunst nicht geleugnet, wohl aber auf ihr richtiges Maß zurückgeführt werden. Andererseits wird es ja nicht angehen, in all diesen Tendenzen der Nachbildung den ästhetischen Trieb zu verkennen, mögen viele solcher Ornamente auch nur als Eigenthümermarken, Stammes- und Familienzeichen zu gelten haben. Große selbst hebt hervor, dass man beim Geräthe schmuck „nicht bloß einem praktischen, sondern auch einem ästhetischen Bedürfnisse genügen wollte“[1]). So kann Alois Riegl[2]) feststellen: „Der geometrische Stil bei den Troglodyten Aquitaniens erscheint hienach nicht als materielles Product einer handwerklichen Technik, sondern als reine Frucht eines elementaren, künstlerischen Schmückungstriebes.“ Auch gibt ihm die Ethnologie Recht, wenn er sagt[3]): „Die Symmetrie erweist sich eben als ein dem Menschen eingeborenes, immanentes Postulat alles decorativen Kunstschaffens von Anbeginn.“ Die Einrichtung des menschlichen Auges bedingt, was uns wohlgefällig erscheint: es ist dasjenige, wobei die Muskelbewegungen des Auges mit geringerer Anstrengung durchgeführt werden, was das Auge also nicht „beleidigt“. Die Symmetrie des menschlichen Körpers (der Dualismus der Augen, Ohren, Brüste, Arme, Beine) hat gewiss auch erheblich dazu beigetragen den Menschen, die naiverweise in sich das Muster des Schönen erblicken, das Symmetrische als anziehender gelten zu lassen. Der französische Caricaturist Gavarni zeigt auf einem seiner genialen Blätter seine Lieblingsfigur, den Bettelphilosophen Thomas Vireloque, in Unterhaltung mit einem zweiten, äußerlich nicht minder abstoßenden Vaganten. „Der Mensch ist das Schönste aller Wesen,“

[1]) Große, S. 112. — [2]) Riegl, Stilfragen (Berlin 1893), S. 24. — [3]) Riegl, S. 40.

erklärt der Strolch. — „Und wer hat das gesagt? — Der Mensch," entgegnet Vireloque gleichmüthig. Vierzig Jahre später fand Nietzsche in der „Götzendämmerung"[1]), das Urtheil „schön" sei die „Gattungseitelkeit" des Menschen; „im Schönen setzt sich der Mensch als Maß der Vollkommenheit". Dies geschieht immer mehr, je erhabener er sich vorkommt, während der primitive Mensch sich vom Thier nicht gar so verschieden fühlt und es ohne Reflexion als etwas Gleichberechtigtes betrachtet, was eben auch da ist, wie er selbst. Bei seiner Erhebung über das Thier hinaus wirkt aber die Kunst in hervorragendem Maße mit. J. Minor[2]) führt aus, der Rhythmus schütze „den Menschen vor dem verderblichen Übermaß zunächst bloß im Ausdruck der Leidenschaften. Von da aus wirkt er auf die Leidenschaften selbst zurück, und durch seinen sittigenden Einfluss kommt Maß und Gesetz in die Brust des Menschen. Schiller und Wilhelm Schlegel haben den Rhythmus in seiner ethischen Bedeutung gefeiert". Der Rhythmus bei der Arbeit hat ebenfalls neben seiner praktischen Bedeutung als Erleichterungsmittel, das bei tactmäßig gemeinsam durchzuführenden Aufgaben sich besonders wirksam zeigt, eine nicht zu unterschätzende socialisierende, mithin ethische Bedeutung. Freilich wird er aus diesem „Mittel der Selbstzucht" später „zu einem Behelfe herrschaftlicher Disciplin, den der afrikanische Häuptling anwendet, wie der chinesische Mandarin und der baltische Grundherr"[3]); insoferne aber Pflichterfüllung als solche ethisch geschätzt wird, demnach auch in Gestalt der Dienertreue, behält er doch wohl seine sittliche Bedeutsamkeit. Hier schon zeigt es sich, dass die gleiche künstlerische Form das Gefäß für

[1]) Nietzsche, Sämmtliche Werke (Leipzig 1896), VIII. 131. — [2]) Minor, Neuhochdeutsche Metrik (Straßburg 1893), S. 11. — [3]) Bücher, S. 247.

sehr verschiedene Inhalte abgeben kann. Entwickelt sich ja auch aus dem Arbeitslied bald genug das Liebeslied, allein hiebei „als charakteristisch für den Zusammenhang der Kunst mit der Productionsform" zu betonen, dass sich dies beim Übergang zum Landbau, der Männer und Frauen bei der Arbeit zusammenführt, verfolgen lässt. Der Schmuck des Körpers durch Einritzungen wie durch Anhängsel, von dem sich ja genug Überreste in die moderne Cultur hinübergerettet haben (Ringe an Ohren und Fingern, Bänder an Arm und Hals, glitzernde Ordensabzeichen, Federbüsche, Parfums, buntfarbige Tracht bei Frauen, Verbindungsstudenten, Soldaten und Staatsbeamten) dient nie rein ästhetischen Trieben, aber auch nicht bloß sexuellen, wenigstens beim Mann ist die Absicht ebenso sehr als Feind fürchterlicher, respecteinflößender zu erscheinen. Hiebei zeigt sich deutlich der Übergang vom Sinnenmenschen zum Verstandeswesen, da auf den Cultivierten Titel auch ohne sinnliche Begleiterscheinung denselben Effect der Furcht und Ehrfurcht machen können, den bei den Wilden und den minder cultivierten Schichten der Gegenwart erst das begleitende sichtbare Symbol hervorruft. Das reine Vernunftgeschöpf, auf das weder Schmuck des Äußeren noch Titelschmuck wirken, bleibt in der Regel eine blasse Abstraction. Zugleich werden wir darauf hingelenkt, wie sehr alle Kunst an der Sinnenfälligkeit haftet und durch fortschreitende einseitige Ausbildung der Verstandeskräfte gefährdet wird.

Dient der Schmuck, der sinnenfällige wie der unsinnliche, überwiegend rein praktischen Zwecken, so sind Tanz und Musik als Kunstgattungen zu nennen, die, je mehr sie sich vom grob Körperlichen loslösen, um so eher im engeren Sinne ästhetischen Tendenzen gehorchen. Das fällt dem Tanz schwer, der Musik aber leicht. Und doch ist gerade der Tanz von

Anfang an mit Nützlichkeitszwecken am wenigſten verſchwiſtert, wie ſich ſolche für Poeſie und Muſik, Ornamentik und Anfänge der Malerei und Sculptur ſoeben leicht nachweiſen ließen und bei der Architektur unbeſtritten vorhanden ſind. Der Tanz hat ſich weniger entwicklungsfähig gezeigt und iſt den gymnaſtiſchen Übungen (Kriegertanz) und den ſexuellen Bedürfniſſen (von den aufſtachelnden Tänzen auſtraliſcher Wilder bis zum raffinierten Ballet) faſt immer ſehr nahe geblieben, während ihn die Religionen auf höheren Entwicklungsſtufen ausgemerzt haben und dort nur noch die feierlich tactmäßige Proceſſion an die Rolle erinnert, die ihm einſt bei Cultübungen zuſtand. Die Muſik hat ſich hingegen auf ihrem eigenſten Gebiet als reine Inſtrumentalmuſik am reichſten entwickelt und am weiteſten von ihren thiermenſchlichen Urſprüngen entfernt. Gleichwohl iſt es auch hier nicht das verſtandesmäßige Vergnügen an der kunſtvollen Führung des Themas, der reichen Verſchlingung der Motive ꝛc., was am mächtigſten ergreift, ſondern die Gefühle, welche durch dieſe formalen Mittel geweckt werden. Nicht die techniſchen Kunſtſtücke, ſondern die tiefen Gemüthsbeziehungen bewirken die ſtarke Sympathie der meiſten Menſchen für dieſe Kunſt des Unbeſtimmbaren. „Die Eintracht holder Töne rührt“ doch vor allem den, der Eintracht, friedlichen Zuſammenklang auch im wirklichen Leben für erſtrebenswert hält und mit Herbart urtheilt: „Streit miſsfällt,“ während eine Kampfnatur das gewaltige Anſtürmen der Tonmaſſen, das Ringen bevorzugt und auch vor unaufgelösten Diſſonanzen nicht zurückſcheut.

Wenn wir von den Urſprüngen der Kunſt, die hier nie als l'art pour l'art, vielmehr ſtets mit irgendwelchen Nebenabſichten verknüpft erſcheint, uns zu einem ſo hochentwickelten Kunſtvolk wie den Griechen wenden, ſo finden wir, daſs die helleniſchen Philoſophen ſich gerade für die mannigfach

wechſelnden Wirkungsweiſen der Muſik am wenigſten unter rein künſtleriſchen, am ſtärkſten unter pädagogiſchen Geſichtspunkten intereſſierten. Die Pythagoräer bereits preiſen die Eignung der Muſik zur Beſänftigung, Plato und Ariſtoteles unterſuchen, welche Tonarten die heranwachſende Jugend günſtig zu beeinfluſſen geeignet, und welche wegen ihres aufregenden Charakters zu meiden ſeien. Dieſer Nützlichkeitsſtandpunkt wird aber auch anderen Künſten gegenüber oft genug angewendet; die Rückwirkung auf die Heranwachſenden und auf die Erwachſenen erſcheint als das wichtigſte Moment. Der Begriff der καλοκἀγαθία beherrſcht das helleniſche Denken in Kunſtfragen. Er taucht zum erſtenmal kenntlich in einem der erhaltenen Fragmente der Sappho auf und iſt noch für Sokrates der maßgebende Geſichtspunkt. Die Identificierung des Schönen mit dem Guten wird ſich allerdings bei ausgebildeterer Kunſtübung immer weniger aufrechterhalten laſſen, ebenſo wie das Lob, das Pindar der Poeſie ſpendet, ſie beſchwichtige die Leidenſchaften. Muſik und Poeſie erregten vermuthlich ebenſo oft heftige, ungeſtüme Gemüthsbewegungen als ſie beruhigend zu wirken vermochten; in ihrer Natur liegt das eine ſowohl als das andere. In derartigen Allgemeinheiten birgt ſich nicht mehr Wahrheit als in jenen hohlen, geiſtreichen Vergleichen der Künſte untereinander, als deren Vater Simonides von Keos zuerſt die Poeſie eine redende Malerei, die Malerei aber eine ſtumme Poeſie nannte. Sehr ähnlich ſagt Lionardo da Vinci: „La pittura è una poesia, che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura, che si sente e non si vede“ [1]) . . . „La pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura cieca“ [2]).

[1]) Da Vinci, Das Buch von der Malerei (Quellenſchriften zur Kunſtgeſchichte XV. Wien 1882), I. Th., 20. Cap. — [2]) Ebenda, I. Th., 21. Cap.

Noch bis in die jüngste Zeit konnte die Architektur den Namen einer gefrorenen Musik nicht loswerden und was an derlei frostigen Späßen mehr angeführt werden könnte. Ein richtiger Grundgedanke von der Wesensverwandtheit aller Künste liegt da freilich in geistreichelnder Verzerrung vor; nicht ein Gesammtkunstwerk, das auch die griechische Tragödie nicht war, wohl aber eine gemeinsame Gefühlsweise der Kunstempfänglichen ergibt sich daraus.

Die strenge Scheidung künstlerischer und außerästhetischer Tendenzen, die völlige Loslösung des Kunstwerkes von den Bestrebungen des realen Lebens, die man als classische Hoheit den hellenischen Dichtern andichtete, hat nie wirklich jene unbedingte Geltung gehabt, und auch auf diesen von der Ästhetik lang gehegten und von der Philologie glücklich beseitigten Aberglauben sind die Worte Ulrichs v. Wilamowitz-Möllendorff[1]) anwendbar, er sei „nur ein Beweis, wie fern der gräcisierende Classicismus vor hundert Jahren dem Verständnis des echt Hellenischen gestanden hat, vornehmlich weil er der Sohn des Rationalismus der Aufklärung war. Deren Losung hieß Raison und Humanität, und sie meinte beides bei den Griechen zu finden — von denen es allerdings stammt, aber aus ihrer Verfallzeit. Aus der Verfallzeit stammen auch die künstlerischen Ideale des Classicismus, den Laokoon an der Spitze". Euripides hatte nie zu jener im Widerspruch mit den Thatsachen aprioriſch feststehenden Theorie von der Weltenferne der im reinen Äther der Kunst athmenden griechischen Tragiker gepaßt. Darum erhielt er eine schlechte Censur und wurde voll mitleidiger Überlegenheit abgethan, wie es ja das Charakteristikon der classischen Ästhetik war, ihre Kunstgesetze nicht an der Wirklichkeit des Kunst-

[1]) v. Wilamowitz-Möllendorff, Griechische Tragödien (Berlin 1900), II. 27.

ſchaffens, ſondern dies Kunſtſchaffen an ihren Kunſtgeſetzen zu prüfen. Allein die philologiſche Forſchung hat erwieſen, daſs auch Aiſchylos ſich keineswegs ſcheute, das Drama gelegentlich ſeinen conſervativen Tendenzen dienſtbar zu machen, ſo in den „Eumeniden", die in eine Frage der attiſchen Staats- und Wahlreform einzugreifen beſtimmt waren. Andererſeits weist Wilamowitz darauf hin, wie Aiſchylos, der conſervativ, aber nicht reactionär iſt, „zu dem Zweck dichtete, die Sittlichkeit der delphiſchen Religion zu überwinden"[1]) und eine höhere an ihre Stelle zu ſetzen. So meint er, es ſei „ein bezeichnender Unterſchied von der homeriſchen Poeſie (darum noch kein Fehler), daſs das Gedicht eine Tendenz hat".[2]) Ja, wir entdecken leicht, daſs die attiſchen Dramatiker auch ihre nationale, localpatriotiſche Tendenz mit Vorliebe in ihren Stücken zum Ausdruck brachten, ganz ebenſo wie Lope und Calderon in Spanien, wie Shakeſpeare und ſeine Zeitgenoſſen in England, wie Corneille und Racine in Frankreich, ja wie allen Weimarer Theoremen zum Trotz der junge Goethe es geliebt und Schiller es wiederholt geübt, wie Kleiſt und Grillparzer endlich es ebenfalls thaten. Wie wird Athen geprieſen und verherrlicht, wie ſchildert Sophokles im „Ödipus auf Kolonos" den edlen, gerechten, muthigen Theſeus, den Stammesherzog, wie wenig ſcheut Aiſchylos davor zurück, den Argivern eine Dankesſchuld gegen Athen in den Schluſsreden des Oreſt aufzubürden! Selbſt der ſkeptiſche Euripides verfährt im „Hippolytos" glimpflich mit Theſeus und ſtellt ihn im „Herakles" und den „Hiketides" ſo dar, wie ſein Publicum den Nationalhelden zu ſehen wünſchte. Man hat wohl darauf Gewicht gelegt, daſs die Athener den Phrynichos beſtraften, weil er ihnen in der „Eroberung von Milet" ein Zeitereignis vorgeführt, allein ſie

[1]) v. Wilamowitz, II. 43. — [2]) v. Wilamowitz, II. 137.

thaten das nicht aus ästhetischen Bedenken, sondern weil sie hier in unliebsamer Weise an ihr Verschulden erinnert, in ihrer Nationaleitelkeit gekränkt worden waren. Durfte doch derselbe Phrynichos schon zwei Jahre nach der Schlacht von Salamis dies Ereignis in den „Phoinissen" poetisch verklären, ein Weg, auf dem ihm Aischylos mit den „Persern" folgte. Dass die Komödie ihren Hauptstoff in politischen Zuständen fand, ist ja oft anerkannt, jedoch auch der tragische Kothurn verlor seine Würde in den Augen der Athener keineswegs durch das Übergreifen auf actuelle Gebiete. Diese Trennung der Kunst, und insbesondere der dramatischen Kunst, von den lebendigen Interessen des Publicums blieb erst einer weit späteren Zeit vorbehalten, wurde aber selbst dann häufiger von der Theorie verlangt als von der Praxis geübt.

Dass die Künste Leidenschaften sowohl erregen als stillen können, dass sie eine ungeheuere Macht zumal über das jugendliche Gemüth besitzen, sah Plato mit Besorgnis, denn jede Gewalt führt die Verleitung zum Missbrauch dieses Vermögens mit sich. Schon gab es Dichter und Musiker, deren Einfluss er misstraute, so kam er zu der Frage, ob nicht der Poesie überhaupt zu misstrauen sein möchte. Im „Staat" und in den „Gesetzen", wo ihn nicht die Erkenntnis des Schönen so sehr als die Wirkung der Kunst beschäftigt, wird sein Standpunkt ein herb abweisender. Den Homer und die Größen der Tragödie und Komödie greift er an; sie alle verleiten uns unseren Gefühlen nachzugeben, statt sie zu bezwingen. Die dichterische Nachbildung als solche trifft sein Tadel, weil sie all das „nährt und begießt, was doch sollte ausgetrocknet werden, und macht es in uns herrschen, da es doch müsste beherrscht werden, wenn wir bessere und glückseligere statt schlechtere und elendere werden sollen" [1]).

[1]) Plato, Der Staat, X. 606 (Übersetzung von Schleiermacher).

Deshalb ordnet Plato an, jeden Dichter, dessen phantastische Schöpfungen ihm mit dem Staatswohl unvereinbar scheinen, kurzer Hand auszuweisen, eine Censorenstrenge, die durch seine überlegen-ironische Art nicht gemildert wird, in der er einem solchen Poeten zwar „als einem heiligen und wunderbaren und anmuthigen Manne Verehrung bezeigen", aber ihn dann „das Haupt mit vieler Salbe begossen und mit Wolle bekränzt in eine andere Stadt geleiten", sich selbst jedoch „mit dem strengeren und minder anmuthigen Dichter und Fabellehrer der Nützlichkeit wegen begnügen" will[1]). Und nochmals betont er, nur Dichter von „guter Gesinnung" dürften geduldet werden, Künstler, „welche eine glückliche Gabe besitzen, der Natur des Schönen und Anständigen überall nachzuspüren," eben deshalb sei die Musik in der Erziehung am wichtigsten, weil sie wohlanständig mache[2]). Ja das zweite Buch der „Gesetze" ist vornehmlich dem Einfluss der Kunst, insbesondere der Musik und des Chorgesanges auf die sittliche Bildung der Menschen ohne Unterschied des Alters gewidmet. Hier geht er sogar so weit[3]), die Ägypter besonders zu beloben, weil es dort seit zehntausend Jahren nicht gestattet sei, von dem einmal als schön Fixierten abzuweichen, sei es in der Malerei oder in der Plastik, in der Poesie oder in der Musik. Dies preist er als ein höchst wirksames Mittel, um zu verhindern, dass die Kinder und jungen Leute je nach Belieben der Künstler zur Sittlichkeit oder Unsittlichkeit angeleitet würden. Für Plato ist es ganz fraglos, dass die Kunst der Moral unterzuordnen sei, dabei ist seine Moral selbst sehr verschieden von der Lehre älterer religiöser Vorstellungen.

---

[1]) Plato, Der Staat, III. 398. — [2]) Plato, Der Staat, III. 401. — [3]) Plato, Die Gesetze, II. 4.

Dem Aristoteles hingegen rechnet es Theodor Gomperz[1]) zur höchsten Ehre, dass er „den specifischen Wert einer Dichtung unverrückt im Auge behält und von der moralischen ebensosehr wie von jeder lehrhaften Abzweckung der Poesie absehen gelernt hat". Mag dies für die Poetik zutreffen, so hat doch auch der Stagirite, ohne Kunst und Moral deshalb zu vermengen, die sittlichen Wirkungen der Kunst sehr wohl gekannt und ihre Bedeutsamkeit für die Heranbildung tüchtiger Charaktere nicht unterschätzt. Wie Plato, beschäftigt auch ihn insbesondere der Einfluss der Musik, die zur Bildung, zum bloßen Spiel, wie zur edlen Unterhaltung beitragen könne. Außer dem gewöhnlichen Vergnügen, mit dem jedes Alter und jede Sinnesart sich befreunde, diene die Musik noch einem edleren Zwecke, nämlich dem: auf die Sittlichkeit und die Seele zu wirken[2]). Hiezu sei sie auch besonders geeignet, weil sie Gemüthsstimmungen ausdrücke und auf die Hörer übertrage. Die einzelnen Musikinstrumente werden geprüft und speciell die Flöte wegen ihrer orgiastischen, leidenschafterregenden Natur für ungeeignet zur Jugendbildung erklärt[3]). Auch der Theaterbesuch der jungen Leute soll der Censur unterliegen; vor der Komödie wird direct gewarnt. Wird doch die Tugend durch Gewöhnung an bestimmte Handlungsweisen erworben, aus denen sich dauernde Gemüthsrichtungen bilden[4]); daher kommt alles darauf an, die Jugend gleich entsprechend zu lenken und vor schädlichen Einwirkungen zu bewahren, so vor allem Zweideutigen und Unanständigen, wie es auch die Malerei und Sculptur darbieten kann. Die Obrigkeit soll deshalb darauf sehen, dass jedes Anschauen

[1]) Aristoteles' Poetik übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz (Leipzig 1897), Vorrede, S. X. — [2]) Aristoteles, Politik, VIII. 5. — [3]) Aristoteles, Politik, VIII. 6. — [4]) Aristoteles, Nikomachische Ethik, II. 1.

unanständiger Gemälde und Darstellungen unterbleibe; ausgenommen sollen bloß gewisse religiöse Feste sein, an denen ohnedies nur bestimmte Altersclassen theilnehmen dürfen[1]). Nach den Grundsätzen des Aristoteles selbst ließen sich staatliche Verbote in Kunstdingen unschwer rechtfertigen; er glaubt nämlich nicht, dass man die Menge durch Reden und Überreden dem Sittlichen und Schönen zuzuwenden vermöge, denn sie gehorche ihrer Natur gemäß nicht der Scham, sondern der Furcht und enthalte sich des Schlechten, nicht weil es unsittlich, sondern weil Strafen darauf gesetzt seien[2]). Der Realist Aristoteles verstand es eben einerseits die Kunst an und für sich zu betrachten, aber andererseits ihren Einfluss auf das wirkliche Leben richtig einzuschätzen.

Auch die Zeitalter nach Aristoteles haben zähe an der Gesinnung festgehalten, die entweder das Schöne mit dem Guten identificierte oder doch die Wirkungen der Kunst auf moralischem Gebiet einer strengen Kritik unterwarf. Selbst für den leichtlebigen Horaz steht es als unverrückbare Regel der ars poetica fest:

„Et prodesse volunt et delectare poetae."

Seneca beschuldigt die Malerei und Sculptur, dass sie nur der Üppigkeit und Sinnenlust Vorschub leisteten, ist also noch strenger als die griechischen Stoiker, die darin ἀδιάφορα sahen. Von der Poesie erwarten alle diese Philosophen vorzüglich, dass sie Lehren der Weltweisheit verbreiten helfe. Auch für Plutarch ist an der Poesie die von ihr zu erhoffende sittliche Förderung die Hauptsache, während er die moralischen Gefahren, mit denen aufreizende Musik bedrohe, eindringlich hervorhebt. So hegt das Alterthum keinen Zweifel, dass, wo immer Kunst und Moral in Conflict gerathen, die Interessen

[1]) Aristoteles, Politik, VII. 15. — [2]) Aristoteles, Nikomachische Ethik, X. 10.

der Sittlichkeit als die für den Staat, für das Zusammenleben der Menschen ungleich wichtigeren zu schützen seien. Wird das Gute und Schöne identificiert, so faßt man dies dahin auf, nur was gut sei, könne schön sein; wird Gutes und Schönes theoretisch geschieden, so wird zugleich das Schöne praktisch dem Guten subordiniert. Eine Ansicht, die, eine künstlerische Lebensgestaltung zum obersten Princip erhebend, die Schönheit als die höhere Instanz betrachtet, der sich die sittlichen Bestrebungen unterzuordnen hätten, würde dem Geist des Alterthums durchaus zuwiderlaufen. Der Staatsgedanke der Solidarität ist in der Antike zu mächtig, um solche Auswüchse des Individualismus aufkommen zu lassen. Die Wohlfahrt der im Staatskörper vereinigten Bürgerschaft gilt als oberstes Gesetz, dem sich auch die Kunst unterzuordnen hat. Sie ist das wahre Ziel, dem die Guten zustreben, und nur jenes Schöne ist erlaubt, das dem Staatswesen frommt. Als Mittel zur allseitig harmonischen Ausbildung wird die Kunst aufgefaßt; sie bildet den Charakter des Knaben, verherrlicht die Siege der Männer im Kampf für das Vaterland, und durch sie dankt noch der Greis den Göttern.

Diese Götter sind inzwischen aber selbst greisenhaft geworden, sie können nicht mehr schützen und schirmen, man vertraut nicht länger auf ihre Hilfe. Hinfällig ist der Götterglaube geworden, hinfällig die Cultur, deren Ausdruck er war, hinfällig die politischen Formen und die ökonomischen Bedingungen des Lebens der Antike. Der mittlere und kleine freie Besitz schwindet, vor allem auf dem Lande sterben die Freisassen aus und werden durch die Sclavenscharen der großen Grundbesitzer ersetzt, auch in den Städten thut sich das Handelscapital auf und die Geldmächte erdrücken das Handwerk. Politische Freiheit kann nur bei nicht allzu großer Ungleichheit des Besitzes behauptet werden, sie

verendet in den Kämpfen zwischen einem hungrigen Lumpenproletariat, das sich in den Großstädten anhäuft, und einer übermüthigen Ochlokratie. Nicht die Oligarchie des Großcapitals erntet die politische Macht, sondern demagogische Künste leiten den Feldhauptmann die Stufen des Thrones hinan. Mit dem Verfall der politischen und ökonomischen Zustände geht die Umwälzung der culturellen Entwicklung und der Niedergang der Kunstgesinnung, wie der Untergang der alten Religionen Hand in Hand. Mitten aus zersetzender Auflösung und lähmender Verwirrung steigt langsam und feierlich das Kreuz empor, das Symbol einer neuen Cultur, in der sich das todesmatte Sehnen der verzweifelnden Millionen erfüllen und zu neuem Leben gestalten soll.

Die prächtigen Tempel und stolzen Götterbilder der Heiden sind den ersten Christen ein Greuel, ihre Gemälde und Statuen, ihre Lieder und Tänze ein Ärgernis. Fremd und feindlich steht die junge Religion, die den Irrwahn der Welt vertilgen will, all dem gegenüber, woran die Antike sich erfreute. Es gibt nur eine Wahrheit, nur eine Güte und nur eine Schönheit, die sich in Gott vereinigen, in ihm, dem Urquell und Urbild aller Dinge; die Erde und ihre Erscheinungen bieten bloß ein schwaches Schattenspiel jener himmlischen Herrlichkeit, der allein jeder Gedanke und jedes Streben gelten darf. Darum verweist Basilius der Große darauf, daſs die Menschen von Natur nach dem Schönen begehren, vor allem schön und erstrebenswerth sei aber das Gute[1]). Dementsprechend kann der heilige Augustinus, wie

[1]) Οὕτω μὲν οὖν φυσικῶς ἐπιθυμητικοὶ τῶν καλῶν οἱ ἄνθρωποι. Κυρίως δὲ καλὸν καὶ ἀγαπητὸν τὸ ἀγαθόν. Basilius, regulae fusius tractatae, Interrog. 2 n. 1. Es ist dies jener Basilios, der nebst seiner Schwester Makrina von Ibsen in „Kaiser und Galiläer“ als Contrastfigur Julian Apostata gegenüber verwendet wurde.

Plotin das Schöne nur mit der Idee vereinigt zu denken vermochte, das Urschöne nur mit Gott vereint, als eine Eigenschaft des höchsten Wesens vorstellen. Die Schönheit selbst wird ihm zu einer übersinnlichen Eigenschaft: „Quamquam sint multa pulchra visibilia, quae minus proprie honesta appellantur, ipsa tamen pulchritudo, ex qua pulchra sunt, quaecunque pulchra sunt, nullo modo est visibilis“ [1]). Die Schönheit der Seele aber sind Tugend und Weisheit. In den „Bekenntnissen“ beklagt Augustinus es [2]), dass er sich vordem „in den Schauspielhäusern mit den Liebenden freute, wenn sie durch Abscheulichkeiten zu gegenseitigem Genusse gelangten“. Jetzt untersteht die Kunst für ihn unbedingt den Gesetzen der Moral oder vielmehr der Religion, denn befiehlt Gott etwas, was noch so sehr den Sitten, die bisher geübt wurden, widerstreitet, dann muss es dennoch geschehen, weil er es befohlen [3]).

Max Schasler müht sich in seiner „Kritischen Geschichte der Ästhetik“ sehr, den „Sprung über das Mittelalter“ [4]) ausführlich zu begründen. Indessen ist der Grund, weshalb diese Jahrhunderte fast nichts zur Theorie der Kunst beisteuerten, wohl in denselben Ursachen zu suchen, die überhaupt das rein wissenschaftliche Interesse in jener Epoche zurückdrängten, und man wird kaum behaupten wollen, gerade das Schöne sei bei den Scholastikern besonders auffallend zu kurz gekommen. Die siegreiche Kirche hatte ja in der Praxis längst eine neue, in ihrer Art nicht minder bedeutsame Kunst gezeitigt, die zur Gänze im Dienste religiöser Interessen aufgieng. Bei Thomas von Aquino, den die Geschichtschreiber der Ästhetik nicht kannten und darum nicht nannten,

[1]) Augustins, de diversis quaestionibus, 83, qu. 30. — [2]) Augustinus, Confessiones, III. 1. — [3]) Augustinus, Confessiones, III. 5. — [4]) Schasler, Ästhetik (Berlin 1872), I. 1, 253—273.

finden katholisch gesinnte Kunstphilosophen noch heute reichlich Anregung. Seine Kunstdefinition: „Ars est nihil aliud quam ratio recta aliquorum operum faciendorum“ [1]) ist allerdings viel zu weit, und es zeigt sich dabei der Übelstand, dass er auch das Handwerk, z. B. des Waffenschmiedes in die Künste mit einbezieht [2]). Das Schöne ist auch ihm ein Abglanz der göttlichen Schönheit und mit dem Guten dem Wesen nach identisch. Doch unterscheidet der Aquinate in immerhin beachtenswerter Weise zwischen der Nützlichkeit des Guten und der Gefälligkeit des Schönen, wenn er meint: „ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui, pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet“ [3]). An derselben Stelle behauptet er, es seien Gesicht und Gehör, nicht aber Geruch und Geschmack als ästhetische Sinne zu betrachten. Er unterscheidet sein artes liberales und artes serviles, von denen die ersten dem Geist, die zweiten dem Körper dienen. Er weiß, dass „in arte peccans volens est eligibilior, quam peccans nolens, sed in virtutibus moralibus est conversio“ [4]). Er erklärt auch ars und virtus für nicht identisch. Es klingt als wolle er die Unterscheidung von ästhetischer und ethischer Beurtheilung anbahnen, wenn er sagt: „Non pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat, sed quale sit opus quod facit,“ allein schließlich meint er doch, „cum aliquis habens artem operatur malum artificium, hoc non est opus artis, immo est contra artem . . . unde sicut scientia

[1]) Thomas von Aquino, Summa theologiae, II. 1, q. 57, a. 3 u. q. 27, a. 1, ad 3. — [2]) Derselbe, S. th., II. 2, q. 169, a. 2, ad 4. — [3]) Derselbe, S. th., II. 1, q. 27, a. 1, ad 3. — [4]) Derselbe, S. th., II. 1, q. 21, a. 2, ad 2.

se habet ad bonum semper . . . ita et ars“ [1]). Der einzige Gebrauch der Kunſt, den er anerkennt, iſt der gute Gebrauch, zu dem virtus moralis erforderlich iſt. Ja, er bekennt ſich zu der extremen Anſicht: „Si tamen operibus alicuius artis ut pluries aliqui male utantur, quamvis de se non sint illicitae, sunt tamen per officium Principis a civitate extirpandae secundum documenta Platonis“ [2]). Daſs nichts ſchön ſein könne, was nicht zugleich gut ſei, ſtand dem Geiſtlichen des Mittelalters ebenſo feſt als den Jüngern der καλοκἀγαθία. In Gott iſt Wahrheit, Gutheit und Schönheit vereinigt, und von ihm ſtrahlen dieſe untrennbar vereinten Eigenſchaften auf die Geſchöpfe aus. Dieſer Standpunkt iſt für die katholiſche Kirche maßgebend geblieben, ſo ſehr, daſs ſelbſt ein in vielen Punkten diſſentierender Denker, P. Sigisbert Meier, der ſich nicht bei den Anſchauungen der Scholaſtiker beruhigen möchte, die Erklärung vorausſchickt: „Wir glauben ſelbſt, uns auf ſcholaſtiſchem Boden zu bewegen, und ſind der vollen Überzeugung, daſs die ſcholaſtiſchen Principien der Ausgangspunkt ſein müſſen für eine auf Wahrheit beruhende Äſthetik“ [3]). Es ſcheint deshalb nicht unangemeſſen, dieſe Continuität hier (die hiſtoriſche Reihenfolge zu gunſten der ſachlichen Zuſammengehörigkeit unterbrechend) an einigen neueren und neueſten Vertretern des ſpecifiſch kirchlich-katholiſchen Gedankenkreiſes aufzuweiſen.

Die italieniſche Äſthetik, die bisher viel zu wenig Beachtung gefunden hat, zählt auch im 19. Jahrhundert einen der größten Dichter des Landes zu ihren Theoretikern. Im Dialogo dell' invenzione und in ſeinen Briefen vertrat

[1]) Thomas von Aquino, Summa theologiae, II. 1, q. 57, a. 3, ad 3. — [2]) Derſelbe, S. th., II. 2, q. 169, a. 2. — [3]) P. Sigisbert Meier, O. S. B., Der Realismus als Princip der ſchönen Künſte (München 1900).

Aleſſandro Manzoni die idealiſtiſchen Anſchauungen der gläubigen Romantik. Man muſs „dalla moltiplicità all' unità“ gelangen, „nella quale sola l'intelletto può acquietarsi fondatamente e stabilmente“ [1]). Unmöglich aber iſt es „di far nascere l'idea dalla mente, che la contempla“ [2]): Das höchſte Weſen iſt dieſe Einheit, die Schönheit ein Theil davon, der in der Natur ſich wiederſpiegelt; die Nachbildung der Ideen, nicht die der Wirklichkeit wird damit zur Aufgabe der Kunſt. Das Schöne iſt mit dem Guten und Wahren organiſch verbunden. Darum definiert es Manzoni in einem Brief an d'Azeglio als Princip der Romantik: „che la poesia o la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo“ [3]). Dies nützliche Ziel ſoll aber die religiös-moraliſche Erziehung des Volkes durch die Kunſt ſein. Hiebei befindet ſich Manzoni in voller Übereinſtimmung mit den beiden hervorragendſten italieniſchen Prieſter-Philoſophen jener Zeit, Antonio Rosmini und Vincenzo Gioberti, die einander im übrigen auf das eifrigſte bekämpften, da jeder die allein richtige, die Wahrheiten der katholiſchen Kirche am beſten ſtützende Philoſophie gefunden haben wollte. Gegen beide wendet ſich dabei der Jeſuitenorden. Beide Denker führte die Bewegung des Jahres 1848 vom ſtillen Schreibtiſch für kurze Zeit in die politiſche Arena, Rosmini als ſardiniſchen Geſandten bei Pius IX., Gioberti als Miniſterpräſidenten Sardiniens. Ignaz Döllinger ſoll Rosmini den größten Denker des Clerus ſeit Thomas von Aquino genannt haben und Franz Xaver Kraus meint

[1]) Manzoni, Dialogo dell' invenzione (Neue Ausgabe, Mailand 1879), S. 83. — [2]) Ebenda, S. 80. — [3]) Vergl. Karl Werner, Idealiſtiſche Theorien des Schönen in der italieniſchen Philoſophie des 19. Jahrhunderts (Sitzungsberichte der philoſ.-hiſtor. Claſſe der kaiſ. Akademie der Wiſſenſchaften in Wien, 107. Band, S. 652).

über Gioberti, er sei „vielleicht die echteste Incarnation des italienischen Genius“ im 19. Jahrhundert[1]), obzwar er dessen philosophische Schriften lange nicht so hoch stellt als jene Rosminis und nur dem Buche „del Bello“ (1841) bleibende Bedeutung zugesteht. Als die Stürme der Revolution verrauscht waren und Gioberti arm im Exil zu Paris seine letzten Jahre verbrachte, suchte Rosmini seine Nothlage zu lindern. Beim Tode Giobertis lagen auf seinem Bette die „Nachfolge Christi“ des Thomas a Kempis und die „Promessi sposi“ Manzonis, des Freundes seines einstigen Gegners, der seinerseits die ihm vom Papste im November 1848 angebotene Ministerpräsidentschaft abgelehnt. An Rosminis Sterbelager stand Alessandro Manzoni in tiefster Erschütterung. „Was sollen wir ohne euch thun?“ rief er schmerzlich. „Adorare, tacere e godere,“ war Rosminis Antwort. F. X. Kraus nennt diese Worte „ein Motto für jedes Leben, das sich unverstanden im Dienste Gottes und der Menschheit verzehrt“.

Rosmini und Gioberti, bei allen Verschiedenheiten beide Männer von hohen politisch-nationalen Idealen und starker religiöser Überzeugung, konnten gar nicht anders als gegen den ausschließlichen Cultus der schönen Form Stellung nehmen und die Wichtigkeit des Ideengehaltes betonen, wobei die Künstler als „Führer ihrer Zeit“ und „Bildner der Nation“ auf ihre moralische Verantwortlichkeit hingewiesen werden, wie dies ja auch Schiller that. Rosmini kann zugeben, dass für bestimmte Zeiten die Formschönheit genügen mochte, aber nun kam eine Zeit, „in cui alla vaghezza delle forme ciascuno brama vedere congiunta dall' arte l'utilità e la grandezza morale della materia; al bello esteriore

[1]) Deutsche Rundschau, Band 55, S. 49.

e quasi direi superficiale, un altro bello interiore e solido“ [1]). Er tadelt die Renaiſſancedichter, weil ſie nur die Alten nachzuahmen wuſsten, und verlangt modernen Geiſt, der für ihn chriſtkatholiſcher Geiſt iſt. Für Gioberti, wie für Rosmini ſtellt die Kunſt weſentlich eine Vorhalle dar, durch die man in das Heiligthum tritt. Für jenen, der dieſen Standpunkt nicht kennt, klingen Wendungen Rosminis revolutionär verwegen, wie etwa dieſe: „una poesia, una letteratura, un' arte di pure forme è divenuta impossibile, chè la letteratura e l'arte produzioni della società, ne rappresentano la condizione“, und die daran geknüpfte Forderung, die Künſtler müſsten die vorgeſchrittenſten Gedanken, die noch nicht formulierten Wünſche, kurz dasjenige zum Ausdruck bringen, deſſen Hervortreten ſich erſt heimlich vorbereite [2]). Die Literatur drückt überall den Zuſtand der Geſellſchaft aus, ein geſunkenes Gemeinweſen erzeugt eine geſunkene Kunſt, wie jene des Ovid [3]), aber dies Verdammungsurtheil erſtreckt ſich neben den Dichtern „del secolo sensista, da Lord Byron a Vittore Ugo“ [4]) ſelbſt auf Goethe [5]), deſſen Fauſt ein kleiner Titan des 18. Jahrhunderts ſei, „un vero professore delle università tedesche, senza un solido sapere, d'immensa ma sregolata immaginazione, credulo, voluttuoso, ambizioso, visionario“. So ungerecht wird hier Rosminis durch nationale Abneigung und den Widerwillen gegen den „panteismo germanico“ getrübtes Urtheil, obſchon es ſchwer ſein möchte Goethe jene drei Vorzüge ab-

---

[1]) Rosmini, Pensieri (Intra 1873), S. 92. Auszug aus einer Rede über Comunismo e Socialismo (1847), die zuerſt 1858 gedruckt wurde. Bei Karl Werner iſt das Erſcheinungsjahr unrichtig angegeben. — [2]) Ebenda, S. 93. — [3]) Rosmini, Filosofia della politica (Milano 1837), S. 38/39. — [4]) Rosmini, Introduzione alla filosofia (Casale 1850), S. 40. — [5]) Ebenda, S. 141—144.

zuerkennen, die Rosmini im „Saggio sull' idillio" als Gesetze derart bezeichnet hat: „verisimiglianza, facilità, bellezza"[1]).

Gioberti ist sich darüber klar, dass das Schöne mit dem Guten nicht identificiert werden dürfe[2]), und dass auch die Definition des heiligen Augustinus unzureichend sei[3]). Das Schöne hat zwei constitutive Elemente, l'intelletivo ed il fantastico[4]). Das Übergewicht des Geistigen über das Sinnliche bewirkt aber, dass der menschliche Geist durch die so zusammengesetzte Schönheit für die Moral und die Religion gereift wird. „Onde nasce la parentela della filosofia e della religione coll' estetica, la quale è una specie di disciplina preparatoria per educare e iniziar l'uomo al vero ed al bene, secondo che la bellezza è quasi il vestibolo, l'espressione, il volto della virtù e della scienza"[5]). Dementsprechend ist es Aufgabe der Kunst, die Welt in ihrer ursprünglichen von Gott gegebenen und vom Bösen entstellten Schönheit zu schildern, sowie auf die Schönheit der Wiedervereinigung mit dem Göttlichen vorzubereiten. Nur eine Kunst, die auf dem Boden der geoffenbarten Religion steht, schafft das wahre, das orthodoxe Schöne, jede andere kann bloß unvollkommenes, heterodoxes Schönes hervorbringen. Die ursprüngliche kosmische Harmonie ist erst gestört worden und muss wiedererrungen werden. Gioberti eifert nicht minder als Rosmini gegen den „panteismo germanico", der auch daran schuld sei, dass Hegel das Naturschöne dem Kunstschönen unterordnet[6]), während es als das

---

[1]) Saggio sull' idillio e sulla nuova letteratura italiana (enthalten im 1. Band der Opusculi filosofici, Milano 1827, ohne den Namen des Autors erschienen); Neudruck in Letteratura e arti belle (Intra 1870), S. 1—96. — [2]) Gioberti, Del bello (2. verbesserte Auflage, Firenze 1845), S. 16. — [3]) Ebenda, S. 20. — [4]) Ebenda, S. 42. — [5]) Ebenda, S. 48. — [6]) Ebenda, S. 169.

von Gott selbst Geschaffene eher übergeordnet werden müsste. „Il centro legittimo delle cose è l'Idea che . . . risplende come vero, come bene e come Bello a tutto il creato“ [1]). Eine Loslösung der Kunst von der Rücksichtnahme auf das Sittliche, das seinerseits wieder nur das Religiöse sein kann, wäre Gioberti wie Rosmini und Manzoni völlig widersinnig erschienen. Auch ihr Zeitgenosse Tommaseo kann, obwohl er den Ausspruch wagt: „Il bello e più necessario dell' utile“ [2]), doch gar nicht anders als die Kunst im Einklang mit der Moral, als eine Art angewandte Sittlichkeit denken.

Wie diese Italiener betonen auch die neueren deutschen Ästhetiker der katholischen Richtung die stricte Abhängigkeit des Schönen vom Guten. Von den Theoretikern aus der Gesellschaft Jesu vertritt Josef Jungmann [3]) den platonischen Standpunkt eines abstracten Idealismus mit größter Entschiedenheit, während Gietmann [4]) einem mehr concreten Idealismus huldigt. In überraschender Weise erhebt neuestens der Benedictiner Sigisbert Meier seine Stimme für einen Realismus, der, so weit er auch vom Verismus absteht, doch den älteren Anschauungen recht antipathisch sein müsste. Für P. Jungmann ist „die Schönheit zwar ein gemeinsamer Vorzug der körperlichen und der unkörperlichen Dinge; aber in den unkörperlichen erscheint sie in viel höherer Vollendung“ [5]). Er formuliert das Wesen der Schönheit dahin: „Die Schönheit der Dinge ist deren Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste, auf Grund klarer Erkenntnis der-

[1]) Ebenda, S. 149. — [2]) Tommaseo, Studj filosofici (Venezia 1840), II. 237. — [3]) Jungmann, Ästhetik (Freiburg 1884). — [4]) Gietmann und Sörensen, Kunstlehre: I. Theil. Allgemeine Ästhetik von Gietmann (Freiburg 1899), II. Theil. Poetik von Gietmann (Freiburg 1900). — [5]) Jungmann, S. 34.

ſelben, Gegenſtand des Genuſſes zu ſeyn ſich eignen“ [1]). Ohne Gutheit und Schönheit völlig zu identificieren, wird doch nur, was gut iſt, auch als ſchön anerkannt. Als Ideal der Schönheit gilt die Gottheit, deren volle Schöne ſich erſt den Seligen zeige; hienieden „iſt die ſichtbare Kirche Chriſti das vollendetſte, das herrlichſte, im eigentlichen Sinne das ſchönſte unter den Werken Gottes in der Zeit“. . . „Die wahre Schönheit wohnt ja doch nur im Reiche der Geiſter“ [2]). Für dieſe Anſichten kann ſich Jungmann auf Johannes Chryſoſtomus, Baſilios, Gregor von Nyſſa, Origines, Clemens von Alexandria, Auguſtinus und andere Kirchenväter berufen. Da er gern und viel citiert, fällt es auf, daſs er bei Erörterung der Frage, „Ob das Weib ſchöner ſey als der Mann“ [3]), Schopenhauer nicht als Zeugen führt, wie er dies ſpäter bei Muſikfragen thut. Hat doch Schopenhauer entſchiedener als irgend einer die für Jungmann ſo ſympathiſche Anſicht vertreten, daſs dem Manne der Vorzug gebüre: „Das niedrig gewachſene, ſchmalſchultrige, breithüftige und kurzbeinige Geſchlecht das ſchöne nennen, konnte nur der vom Geſchlechtstrieb umnebelte männliche Intellect: in dieſem Triebe nämlich ſteckt ſeine ganze Schönheit“ [4]). Dieſe einfache Klarſtellung des Sachverhaltes zeigt aber, was von jener Kunſtrichtung zu denken iſt, die in der Wiedergabe nackter weiblicher Figuren die höchſte Schönheit darzuſtellen glaubt. Auch bei dieſem angeblich rein äſthetiſchen Urtheil iſt das Sexual-Vorurtheil das treibende Motiv. So darf es denn auch nicht wundernehmen, wenn bei Betrachtung ſolcher Schöpfungen das bewuſste oder unbewuſste ſexuelle Intereſſe häufig das künſtleriſche überſteigt oder ſich mindeſtens ſtörend einmiſcht.

[1]) Jungmann, S. 149. — [2]) Jungmann, S. 206. — [3]) Jungmann, S. 182—187. — [4]) Schopenhauer, Parerga und Paralipomena II. § 382 (Sämmtliche Werke, Leipzig 1874, VI. 654).

Die Vorliebe, welche die Kunst, von sexuellen Antrieben ausgehend, dem weiblichen Körper entgegenbrachte, hat aber auf das Leben zurückgewirkt, auch dort noch mehr, als es an sich vorauszusehen war, das Interesse an den Frauen auf das Körperliche concentriert und den wenigen, thatsächlich schönen Exemplaren des „schönen Geschlechtes" jene „unserer altfranzösischen Galanterie und abgeschmackten Weiberveneration" entsprechende, exceptionelle Stellung eingeräumt, die Schopenhauer „an die heiligen Affen von Benares erinnert, welche, im Bewusstsein ihrer Heiligkeit und Unverletzlichkeit, sich alles und jedes erlaubt halten"[1]). Wie durch diesen sachlich nicht zureichend begründeten Schönheitscultus das weibliche Geschlecht als Ganzes zurückgesetzt wurde und zurückblieb, das auszuführen ist hier nicht der Ort.

Mit Vergnügen citiert Jungmann den Ausspruch des (in seinen Augen abtrünnigen) Lammenais: „L'art pour l'art est une absurdité" und wendet sich entschieden gegen „die Lehre von der Relationslosigkeit der schönen Künste"[2]). Ihm ist die Kunst im wesentlichen lediglich ein Mittel zur Erreichung der Zwecke der Religion. Gietmann wirft seinem Vorgänger in verbindlichster Form einen zu weit getriebenen Idealismus vor, der „nicht überall den Anforderungen der sinnlich-geistigen Natur des Menschen gerecht wird"[3]). In den uns beschäftigenden Fragen herrscht zwischen beiden meist Übereinstimmung. Auch für Gietmann ist die Ästhetik eine normative Wissenschaft, die „es mit dem, was sein soll, und nicht mit dem, was ist, zu thun hat"[4]). Allerdings gibt er in Anschluss an Thomas von Aquino zu, man würdige den Künstler als Künstler nicht nach der Absicht, in der er sein Werk voll-

[1]) Schopenhauer, Sämmtliche Werke, VI. 657. — [2]) Jungmann, S. 466. — [3]) Gietmann, Allgemeine Ästhetik, S. 22. — [4]) Gietmann, S. 4.

bringt, sondern nach der Beschaffenheit des Werkes selbst[1]), doch fügt er gleich hinzu, auch der Künstler bleibe als Mensch an die Sittlichkeit gebunden, und sittlich verwerfliche Werke könnten nicht als Kunstwerke anerkannt werden. Die Kunst schätzt Gietmann zugleich als einen „Zug der Gottähnlichkeit" und „als Mittel sich selbst zu vervollkommnen"[2]). Speciell dem Dichter will Gietmann zwar einige Freiheit der geschichtlichen Wahrheit gegenüber gestatten, doch strenger müsse er sich an die religiöse und sittliche Wahrheit binden. Nicht nur wer Irrthümer vertritt, auch wer Gleichgiltigkeit selbst bloß zu predigen scheint, „schadet mehr als alle seine Arbeiten sonst nützen können"[3]). Lessing, Herder, Goethe und Schiller erfahren deshalb wiederholt herben Tadel. Mit gesperrten Lettern wird betont: „Die Lehre von der Zwecklosigkeit der Kunst gehört zu den großen philosophischen Irrthümern unseres Jahrhunderts"[4]). Der Künstler habe „die sittliche Pflicht, unter gewissen Umständen dem Bösen die Spiegelkraft seines Geistes zu entziehen" und nicht alle Schlechtigkeit wiederzuspiegeln, weil sie wirklich sei[5]).

Eine wesentlich andere Stellung nimmt Sigisbert Meier ein. Mit Geschick behauptet er, gerade vom kirchlichen und gläubigen Standpunkte aus dürfe man für Sünde und Schmerz kein irdisches Äquivalent für nöthig erachten; die mittelalterliche Kunst habe sich „um die moralische Schönheit oder Unschönheit des Stoffganzen" gerade deshalb nicht gekümmert, weil sie die christliche Lebensanschauung zur Geltung bringe[6]). „Hat man übrigens auch schon bedacht, daſs die idealistische Kunstrichtung auf einem großen Pharisäismus beruht? Überall vermuthet sie eine Schuld, wo sie Schmerz

[1]) Gietmann, Ästhetik, S. 34. — [2]) Gietmann, Ästhetik, S. 60. — [3]) Gietmann, Poetik (Freiburg 1900), S. 32. — [4]) Gietmann, Poetik, S. 50. — [5]) Gietmann, Poetik, S. 48. — [6]) Meier, Der Realismus, S. 44.

und Leiden findet, und bringt das glückliche irdische Dasein mit einem tugendhaften Leben in Verbindung," während doch „die Schlechten im allgemeinen mehr Lebensfreuden genießen als die Guten," denen auf Erden der Seelenfrieden genügen müsse[1]). Andererseits wird freilich Goethe vorgeworfen, er führe uns eine innerlich unmögliche Welt vor, weil in seiner „Iphigenie" „alle Tugend und Sitte sich einzig und allein auf das Einwirken einer edlen, aber dem Boden der Religion entzogenen Weiblichkeit zurückführen läßt"[2]). Realistische Kunstwerke sollen nicht abgelehnt werden, denn „sie zeigen, was die Welt ihrem Wesen nach in Wirklichkeit ist. Und diese Erkenntnis muss sittlich reinigend und fördernd wirken"[3]). Den Naturalismus verwirft Meier und hält ihn für gefährlich. „Das Unsittliche der Kunst liegt nicht im Stoff, da sie denselben bei der Durcharbeitung alles Gefährlichen entkleiden und so ausbauen kann, dass die Wirkung des Kunstwerkes in sittlicher Beziehung die allerbeste ist. Die Sünde der Kunst liegt lediglich in der unwahren, unsittlichen Durchführung"[4]). Die Entscheidung über das Maß des Zulässigen hat jedoch auch nach Meier nicht der Künstler zu treffen, sondern die Kirche. „Wann das Erotische sittlich erlaubt ist, wann es eine Gefahr zur Sünde enthält oder gar zur eigentlichen Sünde wird, darüber hat nicht die Ästhetik, sondern die christliche Sittenlehre zu entscheiden"[5]). Er selbst möchte die Grenzen ziemlich weit gesteckt wissen und meint: „Es wird eine Zeit kommen, in der man Hauptmanns und Sudermanns Werke auf unserer Seite ganz anders beurtheilen

[1]) Meier, S. 51. — [2]) Meier, S. 83. Abgesehen von der principiellen Frage ist das Beispiel falsch, da Iphigenie als Priesterin einer Göttin dient, diese und andere Götter wiederholt um Beistand anruft; freilich heidnische Gottheiten. — [3]) Meier, S. 134. — [4]) Meier, S. 154. — [5]) Meier, S. 155.

wird, als dies gegenwärtig geläufig ist“ [1]). Gleichwohl möchte er das Nackte in der Kunst thunlichst eingeschränkt sehen [2]), worin er sich übrigens mit Ruskin berührt. Will Jungmann von der Kunst vor allem religiös-sittliche Wirkungen und deutet sich die Stellen bei Thomas von Aquino so, wie er sie am besten brauchen kann, so steht Gietmann dem Geist des Aquinaten entschieden näher, und auch Meier kann sich mit dem großen Kirchenlehrer einig fühlen, wenn er mit gesperrten Lettern den Satz vertritt: „Für das künstlerische Schaffen bildet die Schönheit den ausschließlichen nächsten Zweck“ [3]), und es erst als finis operis ultimus bezeichnet, die Kunstwerke sollten durch ihre Wirkungen „sich als Bildungs- und Erziehungsmittel erweisen und so in letzter Linie zur Ehre Gottes gereichen“ [4]).

Auch der vielseitige, künstlerisch und philosophisch thätige Ästhetiker streng kirchlicher Richtung, Richard Kralik, ist als schaffender Dichter geneigt, der Schönheit einen besonders hohen Rang einzuräumen. Für ihn ist das Schöne „das Wichtigste, das Erhabenste, das Würdigste des ganzen Lebens“, „das All, die Welt als solche selbst, der Kosmos, das Leben, es ist Gott mit all seinen Attributen“ [5]). Das Verhältnis der Ideendreiheit des Wahren, Guten und Schönen bestimmt Kralik im Anschluss an die oberste katholische Autorität so: „Thomas von Aquin hat endlich die classische Definition der Schönheit formuliert, wonach sie nichts anderes ist als die durch die Anschauung ergötzende Wahrheit. Das, was der Wille als das Gut erstrebt, was der Intellect als das Wahre erkennt, das wirkt als das Schöne, wenn der Wille in der lichtvoll geschauten Erkenntnis selbst die Beruhigung seines

---

[1]) Meier, S. 56. — [2]) Meier, S. 152—153. — [3]) Meier, S. 39. — [4]) Meier, S. 14. — [5]) Kralik, Weltschönheit (Wien 1894), S. 5.

Strebens findet“ [1]). So energisch Kraliks Abneigung gegen die moderne Richtung ist, er begegnet sich gleichwohl mit S. Meier in dem Gedanken: „Man darf nicht verlangen, dass uns das Schicksal über die Güte und Zweckmäßigkeit dieser Welt beruhigen soll; im Gegentheil, sein Amt ist, wie alles Nichtige, auch diese Welt der Endlichkeit, der Bedingtheit und des Scheines zu vernichten, um die göttliche Idee um so heller erstrahlen zu lassen“ [2]). Dazu muss der Dichter positiv religiös sein. Kralik weiß auch, dass ästhetische und ethische Wirkungen sich nur theoretisch scharf sondern lassen, thatsächlich aber unlöslich zusammenhängen [3]). Man mag ihm mangelnde Bestimmtheit des Ausdrucks vorwerfen, allein man wird dies zurücknehmen, wenn man Kraliks Ausdrucksweise mit Josef v. Führichs verworrenen Meinungen „Von der Kunst“ [4]) vergleicht. Der treffliche Maler geräth in Gefahr komisch zu werden, wenn er, der Künstler, von den Schöpfungen der bewundertsten Hellenen als von „im Götzendienst dämonisch ausgenützten plastischen Sculpturwerken“ spricht [5]) und die „greuelhafte, heidnische Verunstaltung“ der Kunst im Alterthum beklagt [6]). Der Nachdruck, mit dem Führich wiederholt seine Anschauungen „die einzig richtigen“ nennt [7]), wirkt wenig überzeugend. Die Kunst als Selbstzweck verurtheilt er natürlich [8]), aber er geht viel weiter: „Das Interesse für antike Kunst, ja für alle Kunst überhaupt, ist so lange falsch, unwahr und sogar schädlich, bis es im universalen oder katholischen Boden Wurzel geschlagen hat“ [9]). „Die wahre Schönheit“ darf „nur im Geleite von Wahrheit und Güte ge-

[1]) Kralik, Weltschönheit, S. 103. — [2]) Kralik, Kunstbüchlein (Wien 1891), S. 21. — [3]) Kralik, Weltschönheit, S. 10. — [4]) Führich, Von der Kunst, 4 Hefte (Wien 1866—1869). — [5]) Führich, I. 6. — [6]) Führich, I. 9. — [7]) Führich, I. 28. — [8]) Führich, I. 39, II. 6. — [9]) Führich, I. 21.

sucht“[1]) werden. Der gottesdienstliche Grundcharakter der Kunst ist ihm das Wesentlichste[2]). Eine ehrliche Überzeugung spricht sich da in den schroffsten Formen aus, die aber wenig vom Charakter wissenschaftlicher Erörterung an sich tragen. Man ist förmlich überrascht, einem so modernen Gedanken wie dem von der audition colorée mitten in diesem mystischen Gehaben zu begegnen[3]). Selbstzeugnisse der Künstler scheinen stets beachtenswert, allein die katholische Wissenschaft darf man für Führich nicht verantwortlich erklären.

Es schien angemessen, zu zeigen, wie die specifisch kirchlich-katholische Wissenschaft sich in diesen Fragen bei allen Schwankungen im einzelnen doch im wesentlichen consequent geblieben sei, obgleich ein so weiter Weg wie jener vom 2. zum 20. Jahrhundert, von Tertullians De spectaculis, wo „es die schlimmen Geister und Dämonen sind, welche hinter den Urhebern scenischer Spiele stecken und durch sie für ihre eigene Ehrung sorgen“[4]), zu der Stellungnahme P. Sigisbert Meiers zu gunsten des künstlerischen Realismus führt. Die Kunst, wie jede andere Lebensäußerung des Menschen, muss vom katholischen Standpunkt stets zuerst danach beurtheilt werden, ob sie auch beitrage: ad majorem dei gloriam und zugleich zur sittlichen Vervollkommnung des Menschengeschlechtes. Die Anschauung, die Kunst sei ohne jede Rücksicht auf eine teleologische Wirksamkeit lediglich um der Kunst selbst willen da, ist mit den Lehren der katholischen (und wohl auch jeder anderen, sich selbst ernst nehmenden) Confession unvereinbar.

Wir kehren nun bis ins Mittelalter zurück, um darzuthun,

---

[1]) Führich, III. 8. — [2]) Führich, III. 43. — [3]) Führich, IV. 6. „So erinnere ich mich, dass mir das Vaterunser gelb, das Ave Maria blau erschien.“ — [4]) Wilhelm v. Hartel, Patristische Studien (Wien 1890), I. 18.

wie spät jene Auffassung sich geltend zu machen begann, die heute im Bewusstsein der Durchschnittsgebildeten als schier selbstverständlich gilt, während die vergangenen Jahrhunderte mit der gleichen Sicherheit die entgegengesetzte Ansicht vertraten, wie lange es dauerte, bis die Zwecklosigkeit als Ziel der Kunst proclamiert wurde. Noch „in der Renaissance wird niemals die Dichtkunst, sondern höchstens die Form und formales Exercitium als Selbstzweck erklärt“ . . . „die Lehre von der Kunst als Selbstzweck aber ist hochmodern und ist noch heute nicht zur unumstrittenen Herrschaft gelangt“ [1]). Für Dante ist die sittliche Idee maßgebend, Petrarca „wertet die sämmtliche ihm bekannte Literatur in erster Linie nach stilistisch-rhetorischen Rücksichten“ [2]); dies entspricht dem leidenschaftlichen Naturell des Schöpfers der unsterblichen zürnenden Terzinen und dem gemessenen Formsinn des Dichters marmorschöner und marmorkalter Sonette. Aber neben der formalistischen Wendung „blieb die theologisch-moralische Wertung der Literatur immer bestehen“ [3]), freilich nie wieder als die alleinherrschende wie im früheren Mittelalter. Auch Petrarca „forderte als unerlässliche Zugabe zur Eloquenz die Sittlichkeit und die Weisheit“, daneben erscheint ihm aber die Eloquenz doch auch als ästhetischer Selbstzweck. Ein Zwiespalt, dem gegenüber Vossler den Modernen nachrühmt: „In unsere Ästhetik haben wir sozusagen ein ethisches Element aufgenommen, indem wir die Aufrichtigkeit, die Echtheit des Gefühls, die Wahrheit vom Künstler verlangen“ [4]). Je mehr das ältere Ideal des Dichter-Theologen zurücktrat, umsomehr wurde die Rhetorik als gleichberechtigt mit der Poesie betrachtet, so von Salutati, oder gar als ihr überlegen. „Das

[1]) Karl Vossler, Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance (Berlin 1900), S. 6. — [2]) Ebenda, S. 44. — [3]) Ebenda, S. 44. — [4]) Vossler, S. 45.

Passende ist die große ästhetische Norm der damaligen Kunstlehre. Wahrheit und Schönheit sind nicht, wie sie es sein sollten, das organische Bindeglied zwischen Inhalt und Form, sondern man sucht sie beide ausschließlich in der Form und handelt sie im Capitel von der Elocutio ab“ [1]). Mit dieser Veräußerlichung der Kunstanschauung wird jedoch die Innerlichkeit der Kunst selbst preisgegeben, und wenn auch hier das Wort gelten darf: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen“, dann wäre das Herabsinken von der bereits erreichten Höhe der Divina commedia bis zu den lateinischen Lehrgedichten über die Pest, die Syphilis ꝛc. wohl abschreckend genug.

Gleichwohl bleibt die Überzeugung allgemein, die Kunst zwecke auf moralische Besserung ab. So erklärt Julius Cäsar Scaliger ausdrücklich: „docet affectus poeta per actiones ut bonos amplectamur“ [2]). Michel Montaigne wendet sich sehr energisch gegen thörichte Künsteleien, wie sie bei den Griechen vorgekommen (und in jüngsten Ausartungen der Neusymbolisten, die sich um die „Blätter für die Kunst“ gruppieren, wieder aufleben), wonach Gedichte typographisch zugleich geometrische Figuren wiedergeben oder bestimmte Buchstaben regelmäßig wiederkehren [3]). Er bedauert, dass die Künste unsere natürliche Schwäche und Thorheit auszunützen vermögen, um uns für die Anschauung des Kunstübenden zu gewinnen [4]), die ja erheuchelt oder verderblich sein könnte. Er weiß, dass die Dichtkunst auf ihn selbst stets die stärkste Wirkung übte und dass sie das Urtheil nicht bloß bestechen,

[1]) Vossler, S. 80. — [2]) J. C. Scaliger, poetices libri VII (Genf 1561), S. 832 der Ausgabe von 1617. — [3]) Michel Montaigne, Essais (Bordeaux 1595), I. Buch, 54. Capitel; in der Ausgabe Lagarde, Berlin 1793—1799, II. 378. — [4]) Montaigne, III. Buch, 4. Capitel; Berlin 1794, V. 133.

sondern erpressen kann[1]). Der Dramatiker vermag durch die Schauspieler ein ganzes Volk in jene Stimmungen zu versetzen, welche die Musen über ihn verhängt haben[2]). Damit wird die socialisierende Macht der Kunst bereits anerkannt, ohne dass dies Phänomen aber aufgeklärt würde. Eine andere merkwürdige Eigenschaft der Kunst betonte Montaigne zuerst. Er, der meinte, es sei leichter Gedichte zu machen, als zu verstehen, vertrat die Ansicht, in allen Künsten enthielten die Werke mehr an Schönheit und Bedeutsamkeit, als die Werkmeister beabsichtigt, ja selbst nur gewusst hätten. Insbesondere in der Poesie aber entdecke ein gewiegter Leser oft „weit größere Vollkommenheiten, als solche, die der Verfasser mit Vorbedacht hineingelegt oder nur wahrgenommen; und trägt tieferen Sinn und glänzendere Bilder hinein, als der Verfasser geahndet hat“[3]) („Un suffisan-Lecteur découure souuent és escrits d'autruy des perfections autres que celles que l'Autheur y a mises et apperceuës, et y preste des sens et des visages plus riches“[4]).

Montaignes Zeitgenosse, der damals höchst angesehene und als Haupt der sogenannten „Plejade“ gefeierte Dichter Pierre de Ronsard behauptete[5]) in einem Vortrag in der académie du palais, die moralischen Tugenden seien wertvoller als die intellectuellen Vorzüge, zu denen er die Künste

---

[1]) Montaigne, Essais, I. B. 25. u. 36. Cap.; Berlin 1793, I. 280 u. II. 162. — [2]) Montaigne, Essais, I. B. 36. Cap.; Berlin 1793, II. 163. — [3]) Montaigne, Essais, I. B. 23. Cap.; Berlin 1793, II. 235/6. Es war mir, als ich 1890 in meiner akademischen Antrittsvorlesung ähnliche Gedanken aussprach, noch nicht bekannt, dass ich mich auch auf das Zeugnis Montaignes hätte berufen können. Vergl. Reich, Ibsens Dramen (Dresden 1894), S. 2—5, 3. Aufl. 1900, S. 3—5. — [4]) Les Essais de Michel Seigneur de Montaigne, Nouvelle Edition (Paris 1657), S. 76. — [5]) Ronsard, Oeuvres (Edition Blanchemain, Paris 1856—1868), VIII. 155, vergl. VII. 318.

zählt. Er ordnet demnach die Kunst der Moral ebenso unter, wie zwei Menschenalter später (1640) der Akademiker de la Ménardière, der in seiner Poetik vom Dichter eine exacte Kenntnis der Moral verlangt[1]), während Boileau mehr Gewicht auf die Art der Darstellung legt als auf den dargestellten Gegenstand. An Ronsard schloss sich Opitz vielfach an, der den Nutzen der Poesie und die erzieherischen Tendenzen der Dichter in seiner „Poeterey" (1624) stark hervorhob. Auch Buchners „Anleitung zur deutschen Poesie" (1642) vertritt die Zeitforderungen: „die moralisierende Tendenz und das crasse, pragmatische Docieren"[2]). Ebenso will Harsdörffers „Poetischer Trichter" (1648), der dramatische Held solle „ein Exempel seyn aller vollkommenen Tugenden"[3]). Die Wahrheit, die Boileau nach dem Vorgange Nicoles (1659) zur Grundbedingung der Poesie macht, gilt Antony Ashley Cooper, Grafen von Shaftesbury als eine Hauptaufgabe der Kunst überhaupt. Im „Advice to an author", wie die Abhandlung über das Selbstgespräch betitelt ist, nennt er als den Zweck der Anweisung „teach us the Twins of Humour and Passion, the Variety of Manners, the Justness of Characters and Truth of Things; which when we rightly understand, we may naturally describe"[4]). Er erblickt „on Virtue's side the noblest Party of the Muses"[5]) und findet es unmöglich, „that true Judgement and Ingenuity shou'd reside, where Harmony and Honesty

---

[1]) Ménardière, poètique, 1640, S. 335 u. 364. Vergl. H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik (Stuttgart 1886). — [2]) Borinski, Die Poetik der Renaissance (Berlin 1886), S. 139. — [3]) Nürnberger „Trichter", II. 82; citiert nach Borinski, S. 218. — [4]) Shaftesbury, Soliloquy or Advice to an Author, zuerst gedruckt 1710, hier citiert nach der Ausgabe der Characteristics von 1749, I. 221. — [5]) Ebenda, I. 213.

have no being“[1]). Wie er für den Zustand des englischen Theaters sehr harte Worte findet[2]), so billigt er das Verbot lasciver Stücke bei den Alten, das erflossen sei „for the Publicks sake and in regard to the Welfare of the Community: Such Licentiousness having been found in reality contrary to the just Liberty of the People“[3]). Dies ist durchaus in Übereinstimmung mit seiner Überzeugung, dass die Künste bei freien Völkern am schönsten blühten, wo nicht „Force“, sondern „Persuasion“ die öffentlichen Angelegenheiten leite. Die schönen Künste aber haben eine solche überredende Kraft: „The more these Artists courted the Publick, the more they instructed it“[4]).

In der That zeigen diese Anschauungen des englischen Lords viel Ähnlichkeit mit denen eines italienischen Zeitgenossen, des berühmten Juristen, mäßigen Poeten und tüchtigen Ästhetikers Gian Vincenzo Gravina, und so ist es erklärlich, dass ein Forscher, welcher der Wissenschaft, die von ihm Großes zu erwarten berechtigt war, mit 30 Jahren entrissen wurde, Heinrich v. Stein, den Irrthum begieng, den römischen Professor von Shaftesbury beeinflusst zu glauben[5]). Es ist seither nachgewiesen worden, dass Gravinas Hauptwerk in Wirklichkeit einige Jahre früher erschien als Shaftesburys ästhetische Schriften[6]). Es ist auch nicht wahrscheinlich, dass eine Rückwirkung Gravinas auf Shaftesbury stattgefunden habe. Völlig unabhängig von einander kamen beide zu nahverwandten Ergebnissen, die eben der „moralischen Temperatur“ der hochstehenden Geister an der Wende des

[1]) Ebenda, I. 141. — [2]) Miscellaneous Reflections, V. 1. — [3]) Characteristics, I. 170 (Soliloquy II. 2). — [4]) Shaftesbury, Characteristics, I. 161. — [5]) v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, S. 319/320. — [6]) Reich, G. V. Gravina als Ästhetiker (Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, philos.-hist. Classe, Band CXX, Wien 1890).

17. und 18. Jahrhunderts angemessen waren. Gravina erklärt: „Niun mestiero può ritener la sua stima quando si scompagna dall' utilità e necessità civile, e si riduce solo al piacere degli orecchi: come si è appo noi ridotta tanto la musica quanto la poesia, la quale appo gli antichi era fondata nell' utilità commune ed era scuola di ben vivere e governare“ [1]). Jede Kunst, die sich von ihrem Zweck, dem öffentlichen Wohl zu dienen, so völlig loslöst, dass sie nur noch das Gehör (als Musik oder Poesie) oder das Gesicht (als Sculptur oder Malerei) ergötze, wird damit abgelehnt. „Dilettare ed insegnare“ sei das Ziel der Kunst [2]), meint Gravina, bekennt sich aber gelegentlich auch zu schärferen Formulierungen, die hart an die Forderung des Geistlichen Le Bossu streifen: „Le premier but du poète est d'instruire“ [3]). Charaktere schildert die Kunst „o sien buoni per accender all' imitazione, o sien cattivi per incitar alla fuga“ [4]). Schon im „Discorso sopra l'Endimione“ (1692) hatte Gravina der Poesie das Verdienst nachgerühmt, sie zeige uns „la verità delle cose“ und sei durch diese Beihilfe, den Charakter der Menschen richtig zu beurtheilen, von großem Wert für das Leben [5]). So rühmt er bei Abschluss der Ragion poetica, man lerne aus den Dichtern „tanto la scienza delle cose universali e divine, quanto la cognizion de' costumi ed affetti e delle cagioni onde le umane operazioni son mosse,“ was dazu verhelfe „per giovare tanto alle private cose, quanto alle pubbliche“ [6]).

[1]) Gravina, Della ragione poetica (Rom 1708), S. 124, Vorrede zum II. Buch. — [2]) Ebenda, II. 14, S. 178. — [3]) Le Bossu, traité du poème epique, 1675. — [4]) Gravina, Ragion poetica, S. 38. — [5]) Gravina, Prose (Edizione Barbèra, Florenz 1857), S. 255. — [6]) Gravina, Della ragion poetica, II. 33, S. 214.

Der Geiſtliche Gravina, der am Sitze des Papſtes lebt und lehrt, nimmt viel Rückſicht auf die Intereſſen der Religion, allein er geht nicht ſo weit wie der Abbé Du Bos[1]), der vom Theater Fernhaltung jedes Angriffes auf jede Art der Religion überhaupt verlangt und nicht nur die eigene Confeſſion, ſondern ſelbſt Veſta und die delphiſchen Orakel geſchützt wiſſen will. „Il est outre cela des scélérats, qui ne devraient jamais paroître sur la scène, à quelque titre que ce fût; ce sont les impies“[2]). Freilich fordert er dies, weil er weiß, daſs, abgeſehen von der zur Übertragung von Geſinnungen vorzüglich geeigneten redenden Kunſt, auch die bildenden Künſte von jeher zur Hervorrufung beſtimmter Anſchauungen gebraucht wurden: „Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous les tems, ont toujours fait usage des peintures et des statues pour leur mieux inspirer les sentimens qu'ils vouloient leur donner, soit en religion, soit en politique“[3]). Er hatte ja eben miterlebt, wie im Zeitalter Ludwigs XIV. alle Künſte nur zur Verherrlichung des roi soleil dienen ſollten. Es ärgert ihn aber, wenn die Kunſt zur Vorſpiegelung eines angeblich erfreulichen Zuſtandes verwendet wird, und mit merkwürdiger Schärfe wendet er ſich gegen die Schäferpoeſie, deren Objecte „ne sont point copiés, ni même imités d'après Nature“. Von dieſen „êtres chimériques“ ſagt er mit kaum verhaltener Erbitterung: „Ils ne ressemblent en rien aux habitans des nos campagnes et à nos Bergers d'aujourd'hui, malheureux Paysans, occupés uniquement à se procurer par les travaux pénibles d'une vie laborieuse, de quoi

[1]) Du Bos, Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture (1719, 3 Bände); die Seitenzahlen nach der Édition Walther, Dresde 1760. — [2]) Du Bos, I. Sect. XIV. (S. 112). — [3]) Du Bos, I. Sect. IV. (S. 35).

subvenir aux besoins les plus pressans d'une famille toujours indigente“[1]). Obzwar Du Bos, wie gezeigt, nicht zweifelt, daſs die Kunſt nichts gegen die Religion, die für ihn gleichbedeutend mit Moral iſt, unternehmen darf, verweigert er es doch, ſich Anſchauungen wie jenen Le Boſſus anzuſchließen. Er ſtellt dem die Anſicht entgegen: „En lisant un poëme nous regardons les instructions que nous y pouvons prendre comme accessoire. L'important c'est le style, parceque c'est du style d'un poëme que dépend le plaisir de son lecteur“[2]). Ja, der Stil ſei auch wichtiger als die „régularité“ und als die „décence des moeurs“[3]). Das Vergnügen iſt für Du Bos, wie noch für Leſſing, der Zweck der Kunſt. „Le sublime de la Poësie et de la Peinture est de toucher et de plaire“[4]). Er iſt dabei vertrauensvoll genug zu glauben, daſs die Tragödie mehr Leuten Vergnügen bereite als die Komödie[5]). Unter den „causes morales de la perfection des Arts“[6]) iſt weit eher etwas unſerem Milieu-Begriff Nahekommendes zu verſtehen, als Moral im engeren Sinne. Neueſtens wird Du Bos wohl gar zu ſehr geprieſen, weil er als Schiedsrichter in äſthetiſchen Streitfragen einen „sixième sens“ anführt, „ce qu'on appelle communément le sentiment“[7]). Damit wollte Du Bos aber kaum jeden Geſchmack als gleichberechtigt anerkennen, viel eher nahm er an, das Gefühl werde bei allen im weſentlichen gleiche Ausſprüche thun, denn er hält dafür, „que les hommes de tous les tems et de tous les pays sont semblables par le coeur“[8]). Daſs aber ſein eigenes

[1]) Du Bos, I. Sect. XXII. (S. 168). — [2]) Du Bos, I. Sect. XXXIV. (S. 279). — [3]) Du Bos, I. Sect. XXXIV. (S. 284). — [4]) Du Bos, II. Sect. I. (S. 1), ebenſo II. Sect. XXII. (S. 321 u. 328). — [5]) Du Bos, I. Sect. VII. — [6]) Du Bos, II. Sect. XII. (S. 126). — [7]) Du Bos, II. Sect. XXII. (S. 316). — [8]) Du Bos, II. Sect. XXXIV. (S. 476).

Gefühl in Kunstfragen ihn öfters trog, beweist er wohl, wenn er Perugino „un Peintre médiocre“ nennt[1]), erklärt, Spanien habe keinen einzigen Maler „de la première classe“ aufzuweisen, „à peine compte-on deux Espagnols de la seconde“[2]) (womit hoffentlich Velasquez und Murillo gemeint sind, denn unmöglich scheint es nicht, dass Du Bos ihnen geringere Künstler vorzog), den sehr nördlich gelegenen Ländern aber große Meister überhaupt abspricht[3]). Bei dieser letzten Behauptung, die für Norwegen allerdings erst viel später widerlegt wurde, scheint er England oder doch Schottland miteinzubeziehen, da er Holland als das nördlichste Land nennt, das die Kunst noch erreiche, gleich aber eine neue Probe seines Geschmackes liefert, indem er die holländischen Dichter über die holländischen Maler stellt, von deren Fähigkeiten er auch sonst[4]) keine gute Meinung hegt. Er ist fest überzeugt, dass die französischen Classiker den lateinischen gleichwertig sind und sicher sein können, „d'être regardés dans tous les tems et par tous les peuples à venir, comme tenant un rang entre les grands hommes, dont les ouvrages sont réputés les productions les plus précieuses de l'esprit humain“[5]). Ein halbes Jahrhundert später hat Lessing dies bereits mit aller wünschenswerten Entschiedenheit geleugnet, und gerade das eine der beiden Beispiele, das Du Bos als Beweis für die Einstimmigkeit der Urtheile des sentiment anführte, niemand werde leugnen, „que Polyeucte est une tragédie excellente“[6]), ist in der „Hamburger Dramaturgie“ ad absurdum geführt worden. Du Bos steht uns gewiss nahe, wenn er sich gegen Descartes

[1]) Du Bos, II. Sect. II. (S. 22). — [2]) Du Bos, II. Sect. XIII. (S. 150). — [3]) Du Bos, II. Sect. XIII. (S. 144). — [4]) Du Bos, II. Sect. VII. (S. 67). — [5]) Du Bos, II. Sect. XXXII. (S. 437). — [6]) Du Bos, II. Sect. XXXIV. (S. 477).

wendet, ihm vorwirft, die Thiere nur für Maſchinen zu halten, und warnend ausruft, ſo weit komme man durch die bloße Speculation ohne Beihilfe der Erfahrung[1]), allein ſeine eigenen Anſichten über die causes physiques des Hemvé, womit er das Heimweh meint, ſcheinen in des Wortes verwegenſter Bedeutung aus der Luft geſogen, da er lediglich aus der verſchiedenen Luft benachbarter Länder dies Gefühl des Unbehagens ableiten will, das in Wahrheit ein körperlicher Schmerz ſei und erſt dadurch ein geiſtiger Schmerz werde[2]). Seine eigenen Erfahrungen ſind nicht umfaſſend genug, und ſein sentiment täuſcht ihn in äußerſt wichtigen Kunſtfragen, obſchon ſeine zahlreichen ſcharfſinnigen Einzelbemerkungen, z. B. die Gründe, warum Künſtler meiſt ſchlechte Kunſtrichter ſeien[3]), ſehr anzuerkennen ſind.

Obzwar Francis Hutcheſon[4]) gleich Du Bos einer von den nützlichen Nebenwirkungen unabhängigen, unbefangeneren Würdigung des Schönen in ſeinen formellen Momenten zuſtrebt, zweifelt er doch nie an der Unterordnung des Schönen unter die Moralforderungen. Das Schöne iſt für ihn eine Offenbarung der Güte Gottes. Er geht ſo weit, den Reiz körperlicher Schönheit als Wirkung der Tugend, die mit gefälligem Äußeren verbunden ſei oder doch verbunden geglaubt werde, zu erklären[5]) und ſelbſt die Geſchlechtsliebe damit zu begründen, daſs „die Schönheit eine günſtige Vermuthung guter moraliſcher Fähigkeiten gibt“[6]). Die Poeſie wirkt ſtärker auf uns, wo das ſittliche Gefühl mitſpricht; denn Tugend und

[1]) Du Bos, II. Sect. XXXVII. (S. 533). — [2]) Du Bos, II. Sect. XIV. (S. 242). — [3]) Du Bos, II. Sect. XXV. (S. 354—357). — [4]) Hutcheſon, An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, London 1726; deutſche Ausgabe, Frankfurt und Leipzig 1762. — [5]) Hutcheſon, II. Abth., 6. Abſchnitt, 3. Cap. — [6]) Ebenda, 6. Abſchnitt, 4. Cap.

Laſter rühren uns ſtärker und erregen uns mehr als Schönheit und Häſslichkeit. Das moraliſche Intereſſe übertrifft bei Hutcheſon das äſthetiſche, obgleich er als Vorläufer der Theorie vom intereſſeloſen Wohlgefallen gilt.

Auch für die beſcheidenen äſthetiſchen Anfänge der Deutſchen iſt es außer Zweifel, daſs die Kunſt ſich nicht in Widerſpruch zur Moral ſetzen dürfe, ja daſs ſie gerade als eines der mächtigſten Förderungsmittel der Sittlichkeit (oder wie das 18. Jahrhundert prätentiöſer und zugleich philiſtröſer ſagt: der Tugend) zu betrachten ſei. Darin ſind Gottſched und ſeine Gegner, die Schweizer, einig. Sulzer ſchreibt „über den vorzüglichen Wert von Bodmers epiſchen Gedichten für Gottesfurcht, Tugend und Gelehrſamkeit“, und Bodmer freut ſich ſolcher Anerkennung, während er den jungen Klopſtock ſchon zu weltlich geſinnt findet. War doch die Zeitſchrift „Discurſe der Maler“ nach dem Muſter der engliſchen moraliſchen Wochenſchriften, insbeſondere von Addiſons „Spectator“, durch Bodmer, Breitinger und ihre Freunde begründet worden. Eben dieſe Tendenzen verfolgten Gottſcheds Zeitſchriften „Die vernünfftigen Tadlerinnen“ und „Der Biedermann“; er wollte ſpeciell „dramatiſche Dichtkunſt und Schauſpielkunſt in den Dienſt der künſtleriſchen und ſittlichen Volkserziehung ſtellen“[1]). Sollte er hier zu weit gegangen ſein, dann trug ſein philoſophiſches Vorbild die Schuld. Chriſtian Wolff[2]) hatte geradezu gefordert, der Staat ſolle mittelſt des Theaters dem Volke zeigen, wie das Laſter beſtraft und die Tugend belohnt werde.

Ein anderer Schüler Wolffs, Alexander Baumgarten, hat die wiſſenſchaftliche Äſthetik Deutſchlands begründet und das Kind gleich auch mit einem nicht ganz glücklichen Namen

[1]) Eugen Reichel, Gottſched (Berlin 1900), S. 17. — [2]) Ch. Wolff, Vernünftige Gedanken von dem geſellſchaftlichen Leben der Menſchen (Halle 1721).

getauft. Hier soll nicht untersucht werden, ob Baumgarten jene Eigenschaften besessen, die er verlangt: „Ad characterem felicis aesthetici requiritur: Aesthetica naturalis connata, dispositio naturalis animae totius ad pulcre cogitandum, quacum nascitur“[1]), genug dass er sie gefordert und zugleich eingesehen hat: „Falsa regula semper peior quam nulla“[2]). Für die Stellungnahme zu unserer Frage entscheidend ist folgende Definition[3]): „Magnitudinem aestheticam moralem i. e. per libertatem legibus moralibus conformiter determinatam quae possibilis est deprehendo 1) in obiectis eorumque variis et consectariis si citra detrimentum virtutis cogitari possunt pluribus et caeteroquin eleganter, 2) in iisdem, si dictis modis cogitari possunt serius aut citius ad virtutem tandem consentientia, 3) in cogitationibus, si proportionari exaequarique suis obiectis et materiis ita possunt ne quid detrimenti, 4) ut tandem certe nonnihil emolumenti capiat res virtutis bonorumque morum saluberrima, pulcerrima. Liceat hanc moralem magnitudinem aestheticam brevius dignitatem aestheticam dicere.“ Er lehnt es ab, diese Fragen „veluti per μεταβασιν εις ἀλλογενος“ zu entscheiden „ex severioribus vitae beatae superioribusque legibus aut omnino ex genuini Christianismi sanctissimis oraculis“[4]), sondern will auf ästhetischem Boden bleiben, fürchtet aber gerade darum den Vorwurf zu großer Strenge, von solchen „qui § 182 n. 1 et 3 satis liberaliter concedant, tamen n. 2 et 4 postulari iudicent aliquid, quod ubique requirere, quando pulcre cogitatur videatur iusto venustoque rigidius“. Dagegen vertheidigt er sich[5]):

[1]) Aesthetica scripsit Alexand. Gottlieb Baumgarten (Frankfurt a. O. 1750), § 28. — [2]) Ebenda, § 73. — [3]) Ebenda, § 182. — [4]) Ebenda, § 183. — [5]) Ebenda, § 188.

„Verum his excusabor facilius, quando 1) expresse et explicite paraenetica didicerint curatius distinguere ab iis, quae tacite et implicite et longa veluti manu admodum mediate vel ad minorum morum praecepta non omnino nihil conferant, 2) vitam pulcrae cognitionis datam primariam, § 22 penitius inspexerint, quam variis illa se modis ac gradibus belle soleat exserere. Nunc § 169 ita me defendam", daſs Horaz ſogar, der ſich „Epicuri de grege porcum" nenne, dasſelbe fordere. Er ſcheut die Beſchuldigung zu moraliſieren, beſtimmt aber gleichwohl, das Ethos Aestheticum erfordere, daſs nichts „moraliter absurdi . . pelluceat", ja daſs alles „etiam consentire moribus et cum iisdem congruere"[1]). Doch ſoll nicht ausgeſchloſſen werden, worin nur ein unreiner Geiſt der Tugend Gefährliches finden könne, „quae morosae virtuti, vel etiam fucatae taedium offerunt, quando ab aliis cogitantur, innocentia, non sine suspicione invidiae; quae non omnibus personis ac aetatibus, temporibus ac locis conveniant, aliquibus autem utique, salva tam magnitudine, quam dignitate absolutis"[2]), endlich noch alles, was auch nur relative Würde oder Größe hat, ſelbſt wenn die abſolute fehlt. Auch betont er nochmals, Vorſchriften ſittlicher und rechtlicher Natur ſeien „pro locis aetatibusque mutabiles"[3]). Wo die Gründe für oder gegen etwas gefühlsmäßig eingeſehen werden, iſt probabilitas aesthetica vorhanden, wo dies nicht sensitive, ſondern distincte geſchieht, probabilitas logica, daher können „logice forte dubia, immo improbabilia, modo sint aesthetice probabilia" als „verisimilia aesthetica" gelten[4]). Baum-

[1]) Baumgarten, § 194. — [2]) Ebenda, §§ 199, 200. — [3]) Ebenda, § 212. — [4]) Ebenda, §§ 485, 486.

garten verlangt, daſs die Kunſt den Anforderungen der Moral entſpreche, allen Anſprüchen eines phantaſieloſen Verſtandes brauche ſie aber nicht zu genügen.

Bei den Engländern ſucht gleichzeitig mit William Hogarth auch Edmund Burke[1]) zunächſt die formalen Bedingungen des Schönen feſtzuſtellen. Burke will eine „Logik des Geſchmacks“ begründen, die ebenſo ſicher zutreffen könne als die Logik der Vernunft[2]). Er warnt vor der unbeſtimmten und vieldeutigen Art zu ſprechen, die „ebenſowohl in der Theorie des Geſchmacks als der Moral irreführt“, indem man Schönheit und Tugend wie gleichwertige Begriffe verwendet[3]). Seine eigenartig phyſiologiſch-ſociologiſche Erklärung des Schönen und des Erhabenen hat neueſtens in Max Burckhard[4]) einen behenden Schüler gefunden. Uns intereſſiert hier mehr ſeine glückliche Polemik gegen Du Bos, deſſen Anſchauung „Le pouvoir de la Peinture est plus grand sur les hommes que celui de la Poësie“[5]) Burke zurückweist[6]). Doch unterſchätzt Burke ſelbſt den Eindruck der Poeſie und der Kunſt überhaupt; er meint, wenn in einem Theater das vortrefflichſte Trauerſpiel von den hervorragendſten Schauſpielern aufgeführt würde, wenn „die höchſten Kräfte der Dichtkunſt, Malerei und Muſik“ vereinigt wären, würden die Zuſchauer trotzdem fortlaufen, um die Hinrichtung eines Staatsverbrechers von hohem Rang nicht zu verſäumen[7]). Das iſt eine ziemlich willkürliche Suppoſition, bei der Burke mehr an das Publicum von Hahnenkämpfen,

---

[1]) Burke, A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful (London 1757); deutſche Ausgabe Riga 1773. — [2]) Burke, S. 3. — [3]) Burke, III. Theil, 11. Abſchnitt. — [4]) Burckhard, Äſthetik und Socialwiſſenſchaft (Stuttgart 1895). — [5]) Du Bos, II. Sect. XL. (S. 381). — [6]) Burke, II. Theil, 5. Abſchnitt. — [7]) Burke, I. Theil, 15. Abſchnitt.

Boxern und ſchauerlichen Ausſtattungsſtücken, alſo an den roheren Theil ſeiner Landsleute gedacht haben mag, als an äſthetiſch Empfindende. Man könnte ebenſo gut das Gegentheil behaupten, viele würden ſelbſt eine keineswegs ausgezeichnete Kunſtaufführung gern aufſuchen, um nur nicht dem greulichen Schauſpiel einer Verbrecher-Execution beiwohnen zu müſſen und ihre Gedanken von dieſem Ereignis ablenken zu laſſen. Auf eine ſo ſchwankende empiriſche Grundlage läſst ſich der Schluſs nicht baſieren, daſs die Wirkung der Kunſt „niemals an den Eindruck der vorgeſtellten Sache ſelbſt reiche“ [1]). Burkes Inductionen ſind unvollſtändig, ja oberflächlich, darin hat Robert Zimmermann recht; ungerecht iſt hingegen der Vorwurf, Burke finde den wahren Genuſs an Trauerſpielen darin, daſs „wir ungefährdet im Parterre ſitzen“, während dort Menſchen untergehen [2]). Gerade an jener Stelle ſagt Burke ausdrücklich: „Weder bei wirklichen, noch bei erdichteten Unglücksfällen anderer iſt der Gedanke, daſs wir von denſelben frei ſind, der Grund unſeres Vergnügens: in meiner eigenen Seele kann ich nichts dergleichen entdecken“ [3]). Richtig ſei lediglich, daſs man ſelbſt außer aller nahen Gefahr ſein müſſe, um die Seele für äſthetiſche Eindrücke oder auch für reale Dinge frei zu haben, aber es ſei ein Trugſchluſs, dieſe Vorbedingung der Aufmerkſamkeit für die Urſache des Vergnügens zu halten. Es berührt wie eine Verwahrung gegen die nüchterne „raison“ und ihre Herrſchaft in äſthetiſchen Fragen, wenn Burke betont, Dunkelheit ſei fähiger, erhabene Idee zu erwecken, als Licht [4]); „die Nacht iſt erhabener und feierlicher als der

[1]) Burke, Works (London 1808), I. 145: „But be its power of what kind it will, it never approaches to what it represents“. — [2]) Zimmermann, Geſchichte der Äſthetik (Wien 1858), S. 262/263. — [3]) Burke, I. Theil, 15. Abſchnitt.— [4]) Burke, II. Theil, 15. Abſchnitt.

Tag“[1]). Burke identificiert die Kunst nicht mit der Moral, noch weniger aber denkt er daran, sie von dieser völlig loszulösen.

Nicht anders verhält sich Henry Home[2]) zu unserer Frage. Er gehört zu den Ersten, welche die socialisierenden Wirkungen der Kunst zu erfassen begannen. Gelegentlich hebt er hervor, wie gemeinsamer Kunstgenuß der Absonderung, die Geburt und Beruf unter den verschiedenen Classen der Menschen hervorrufe, ausnehmend wirksam entgegenarbeite[3]). Jedenfalls ist dieser Äußerung mehr Gewicht beizulegen als einem rein zufälligen Worte über Kinderspiele[4]), um dessentwillen Heinrich v. Stein in Home einen Vorläufer Schillers erblickt[5]), eine Idee, auf die man wohl nie gekommen wäre, wüsste man nicht zufällig, dass Schiller Homes Werk kannte. Auch dem scharfen Tadel Steins gegen Home, weil dieser die Ketzerei wagte, den Gartenbau als Kunst höher zu werten als die Architektur, brauchen wir umsoweniger beizustimmen als der von Stein besonders hochgeschätzte Schopenhauer später ähnliche Ansichten vertrat. Home erklärt die Errichtung von Gebäuden für nützlicher, die Anlage von Gärten für schöner. Er denkt dabei an weite englische Parks, die eine romantische Natur in wechselnden Scenerien darstellen, kleine Gärten schließt er von dieser Höherbewertung ausdrücklich aus[6]). Übrigens leugnet Home keineswegs, dass die Architektur noch einer weiteren Entwicklung fähig sei. Am höchsten stellt er die Poesie, insofern menschliche Herzen bewegt werden sollten. Bei der Musik meint er[7]), insbesondere die Vocalmusik könne

---

[1]) Burke, II. Theil, 17. Abschnitt. — [2]) Home, Elements on criticism (London 1762); deutsche Ausgabe Leipzig 1772. — [3]) Home, Cap. 25, II. 555. — [4]) Home, Cap. 5, I. 333. — [5]) Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, S. 205. — [6]) Home, Cap. 24, II. 475. — [7]) Home, Cap. 2, 2. Abschnitt, I. 67.

„zu einem Werkzeug der Wollust und der Weichlichkeit gemacht werden", ein Schicksal, das auch die bildenden Künste bedrohe. Mit Entrüstung wendet er sich gegen die englische Komödie, die zu allem Bösen verführe und schändliche Laster in Modetugenden verwandle. Der Einfluss solcher Lustspiele auf junge Menschen müsse der denkbar schlechteste sein. Hassenswert nennt er die Schriftsteller, die auf diese Weise die Ansteckung des Lasters durch ihr Vaterland verbreiten; gegen die beliebte Behauptung, dass derlei zum Wesen des ergötzlichen Schauspiels gehöre, verweist er auf „Die lustigen Weiber von Windsor" [1]). Im Epos und Drama unterscheidet er pathetische und moralische Werke; die pathetischen wollen nur Leidenschaften erregen, Tugenden und Laster darstellen, in den moralischen wird die natürliche Verbindung zwischen unordentlichen Leidenschaften und äußerlichen Unglücksfällen gezeigt [2]). Beide Arten wirken gut und sind überzeugender als irgend ein moralischer Discurs. Pathetische Werke ermuntern zu dem, was recht ist, halten ab von dem, was unrecht ist, die moralischen thun das Gleiche, besitzen aber außerdem den Vorzug, nicht nur das Herz zu bessern, sondern auch den Verstand zu unterrichten. Wenn die Poesie darthut, dass ein Unglück eine natürliche Folge eines üblen Temperaments sei, wird der Zuschauer, der sich ähnlicher Fehler bewusst ist, bange und lernt vor ihnen auf der Hut zu sein [3]). Home liefert hier die Theorie zu der Praxis des bürgerlichen Trauerspieles, wie es sich soeben in England (und Frankreich) zu entwickeln begann. Er erwartet, dass der Anblick großer, edler und heldenmüthiger Handlungen im Zuschauer eine ungewöhnliche Würde und Geneigtheit zu ähnlichem Vorgehen wecke [4]).

[1]) Home, 2. Capitel, 2. Abschnitt, I. 70—72. — [2]) Home, 22. Capitel, II. 401. — [3]) Home, 22. Capitel, II. 408. — [4]) Home, 2. Capitel, 4. Abschnitt, I. 80.

Rouſſeau bekennt ſich in der „Lettre à Mr. d'Alembert“ (1758) zu der entgegengeſetzten Anſicht. „On se croiroit aussi ridicule d'adopter les vertus de ses héros, que de parler en vers et d'endosser un habit à la Romaine. Voilà donc à-peu-près a quoi serve tous ces grands sentimens et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase; à les reléguer à jamais sur la Scene et à nous montrer la vertu comme un jeu de Théatre, bon pour amuser le public, mais qu'il y auroit de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la Société“[1]). Auch Stoffe aus der Gegenwart würden hieran nichts ändern. Vom Luſtſpiel denkt Rouſſeau noch ungünſtiger. „Le ridicule est l'arme favorite du vice. C'est par elle qu'attaquant dans le fond des coeurs le respect qu'on doit à la vertu, il éteint enfin l'amour qu'on lui porte“[2]). Die Schauſpieler können nie dem öffentlichen Wohle dienen, denn die Tragödien bleiben ohne praktiſchen Einfluſs, und die Komödien verderben die Sitten. Auch die ſocialiſierende Wirkung dieſer Kunſt beſtreitet unſer Theaterfeind: „L'on croit s'assembler au Spectacle et c'est-là que chacun se isole,“ nämlich von dem loslöst, was ihn ſonſt intereſſiert, um dieſen Antheil Fabeln zuzuwenden, ſtatt Freunden, Nachbarn und Verwandten[3]). Weil das Theater menſchliche Leidenſchaften darſtellt, muſs es dieſen Leidenſchaften ſchmeicheln, ſollen die Zuſchauer nicht ſich ſelbſt verachten. Ein Stoiker wäre in der Tragödie unerträglich, in der Komödie lächerlich. „Il n'y a que la raison qui ne soit bonne à rien sur la Scene“[4]). Die von Alembert empfohlene Errichtung eines Theaters in Genf

[1]) Collection complete des oeuvres de J. J. Rousseau, Genf 1782, XI. 227. — [2]) Rouſſeau, XI. 228. — [3]) Rouſſeau, XI. 208. — [4]) Rouſſeau, XI. 212.

bekämpft Rousseau auf das entschiedenste; dies gehöre nur für große Städte, wo ohnedies nichts mehr zu verderben sei, es diene bloß dazu, die Liebe zur Arbeit zu vernichten, den Luxus zu steigern, die Sitten zu verwildern. Rousseau hatte verwandte Anschauungen ja schon in dem berühmten, von der Akademie zu Dijon (1750) preisgekrönten Discours über die Frage: „Si le rétablissement des Sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs“ vertreten. „La dissolution des moeurs, suite nécessaire du luxe, entraîne à son tour la corruption du goût.“ Die größten Maler seien gezwungen ihren Pinsel zu prostituieren „à orner de peintures lascives les paneaux d'un vis-à-vis“ [1]). Wer den wirklichen Zustand der Künste in Frankreich zu jener Zeit erwägt, weiß, wie berechtigt diese Klage ist. Rousseau bekämpft ferner die Gemäldegalerien und die in Gärten aufgestellten Statuen, weil sie „images de tous les égaremens du coeur et de la raison“ seien, durch die unsere Kinder alle schlechten Handlungen kennen lernten, „avant même que de savoir lire“ [2]). Der extreme Standpunkt Rousseaus muss als eine Reaction gegen eine sinnlich-lüsterne Kunst begriffen werden, die den Selbstzweck der Kunst in dieser Richtung erblickte und der weder die Encyklopädisten, noch Voltaire sich widersetzten. Um so heftiger prasselten Rousseaus Zorngewitter nieder. Für ihn hat die Kunst nur dann Wert, wenn sie die Tugend verherrlicht, und es ist fraglich, ob sie dazu taugt.

Soweit giengen jene deutschen Philosophen nicht, die im Anschluss an Baumgarten ästhetische Fragen behandelten, so sehr auch sie zu moralisierenden Betrachtungen neigen. Moses Mendelssohn sagt zwar ähnlich wie Rousseau: „Die

[1]) Rousseau, XIII. 71. — [2]) Rousseau, XIII. 78/79.

Schaubühne hat ihre eigene Sittlichkeit. Im Leben ist nichts sittlich gut, das nicht in unserer Vollkommenheit gegründet ist; auf der Schaubühne hingegen ist es alles, was in der heftigen Leidenschaft seinen Grund hat“[1]). Weil „der Zweck des Trauerspieles ist Leidenschaften zu erregen“, ist sogar „der Selbstmord theatralisch gut“. Er betont den „unschätzbaren Nutzen der schönen Wissenschaften in der Sittenlehre“ und verweist darauf, dass „die Dichtkunst, die Malerey und Bildhauerkunst, wenn sie der Künstler nicht zu einem unedeln Zwecke missbraucht, uns die Regeln der Sittenlehre in erdichteten und durch die Kunst verschönerten Beyspielen zeigen“[2]).

Ungleich bedeutender als Mendelssohn ist Johann George Sulzer, ein Mann, dessen ästhetisches Lexikon[3]) das größte Ansehen genoss und noch heute des Studiums wert bleibt. Allerdings muss Sulzer aus seiner Zeit heraus verstanden werden, ein Anspruch, den man jedem theoretisch zubilligt und den man im Einzelfall doch zu vernachlässigen pflegt. Er schreibt in der Epoche der Philanthropen, wo alles auf das Glück des Menschen abzielen soll, der Fürst sich den ersten Diener des Staates nennt und seine Unterthanen selig machen will, freilich als aufgeklärter Despot bereit, sie nöthigenfalls auch zu ihrem Glück zu zwingen. Sehr hoch wird bei diesen Bemühungen zur Verbesserung der Menschen die Einwirkung der Kunst und ihrer lebensvollen Beispiele eingeschätzt. So entstand damals ein neuer Kunstzweig, die Jugendliteratur, der es freilich nicht zu nennenswerten Leistungen brachte und dem deshalb heute die Existenzberechtigung abgestritten wird. Für Sulzer ist die Kunst als Mittel zum Zweck so be-

[1]) Mendelssohn, Philosophische Schriften (1761); 2. Aufl. (Berlin 1777), I. 104. — [2]) Mendelssohn, II. 91. — [3]) Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2 Bde. (Leipzig 1771—1774).

deutungsvoll, daſs es ihm kaum in den Sinn kommt, ſie könne auch beanſpruchen als Selbſtzweck behandelt zu werden. Den Zweck der Kunſt in dem Vergnügen, das ſie gewährt, zu finden, erfüllt ihn mit Entrüſtung. „Man hat durch den falſchen Grundſatz, daß die ſchönen Künſte zum Zeitvertreib und zur Beluſtigung dienen, ihren Werth erſtaunlich erniedriget, und aus den Muſen, die Nachbarinnen des Olympus ſind, irdiſche Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht. Durch dieſen unglücklichen Einfall ſind die feſten Grundſätze, wonach der Künſtler arbeiten ſollte, zernichtet, und ſeine Schritte unſicher worden. Wir müſſen es dieſen verkehrten Begriffen zuſchreiben, daß die ſchönen Künſte bey vielen rechtſchaffenen Männern in Verachtung gekommen ſind, daß die Politik ſie ihrer Vorſorge kaum würdig achtet und ſie dem Zufall überläßt; daß ſie bey unſeren gottesdienſtlichen Feſten und bey unſern politiſchen Feyerlichkeiten ſo gar unbedeutend ſind". Die Künſtler der Wilden beſchämen an wahrem Verdienſt die Civiliſierten, da ſie die Herzen entflammen und lenken, wie ſie wollen, während „dieſe kaum eine vorübergehende Beluſtigung der Phantaſie zu bewürken vermögend ſind"[1]). Die höchſte Stufe in dem Tempel des Ruhms und Verdienſtes wird der Regent betreten, „der, aus göttlicher Begierde die Menſchen glücklich zu ſehen, mit gleichem Eyfer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der Glückſeeligkeit, die Cultur des Verſtandes und die ſittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wiſſenſchaften, dieſe durch die ſchönen Künſte, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben"[2]). Iſt es doch nach Sulzer das „eigentliche Geſchäft" der ſchönen Künſte, „ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine ſtarke Abneigung

[1]) Sulzer, Vorrede, V. — [2]) Sulzer, Vorrede, VI.

gegen das Häßliche und Böse zu erwecken". Weil die Kunst, ganz besonders aber das Theater, einen mächtigen Einfluss auf die menschliche Natur ausübt, ist sie eine wichtige öffentliche Angelegenheit, um welche die Gesetzgebung sich kümmern muss; deshalb ist Sulzer principieller Anhänger der Censur. „Kein Stück müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verständigen, redlichen und öffentlich dazu bestellten Männern, dazu für würdig oder schicklich gehalten worden" [1]). Er ist so überzeugt von der Wirksamkeit künstlerisch ausgedrückter Ideen, dass er den Gehalt für mindestens ebenso wichtig erachtet als die Form. Der Kenner „sieht in jedem Werk zuerst auf den Geist und die Kraft der Gedanken" [2]), der Kunstrichter gibt sein Werturtheil ebenso ab, jedoch „überdem weiß er noch wie der Künstler zum Zweck gekommen ist" [3]), er vermag auch das Technische (oder wie Sulzer es nennt: das Mechanische) zu würdigen. Aber „die Bestrebungen des Genies hangen nicht von Theorien und Untersuchungen ab" [4]), wie später Schiller stellt Sulzer den Genius hoch über alle Regeln. So frei ist er allerdings nicht, dass er nicht den Wunsch hegte, Shakespeare hätte die Regeln beobachtet, wodurch er noch größer geworden wäre und noch mehr gefallen würde [5]); immerhin betont er (Schweizer wie Bodmer und Breitinger), jeder Dichter, Künstler, auch der Schauspieler müsse „zu seinem Beruf gebohren seyn und, wo die Natur nicht das Beste an ihm gethan hat", könne er nicht durch Regeln gebildet werden [6]). Zum Kunsturtheil der Künstler hat Sulzer sehr wenig Zutrauen; wie Du Bos wirft er ihnen vor, dass sie sich nur an das Technische zu halten pflegen, wofür er sich auf Webbs „Inquiry into the Beauties of Painting" beruft. Der Künstler beurtheile „zuerst das,

[1]) Sulzer, S. 1023. — [2]) Sulzer, S. 573. — [3]) Sulzer, S. 632. — [4]) Sulzer, S. 632. — [5]) Sulzer, S. 1174. — [6]) Sulzer, S. 1028.

was blos Kunst" ist (also umgekehrt wie der Kenner), während doch „das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth gibt, außer der Kunst liege"[1]). Sulzer trifft eine bedeutsame Anordnung, wenn er seine Ansichten über Kunstwerke zusammenfassend so formuliert: „Zu einem Werk des Geschmacks gehören zwey Dinge: eine Materie oder ein Stoff von gewissem innern Werth und eine lebhafte Darstellung desselben. Der Stoff selbst liegt außer der Kunst; seine Darstellung aber ist ihre Wirkung: jener ist die Seele des Werks, diese macht ihren Körper aus. Nicht die Erfindung, sondern die Darstellung des Stoffs ist das eigentliche Werk der Kunst. Durch die Wahl des Stoffs zeiget sich der Künstler als einen verständigen und rechtschaffenen Mann, durch seine Darstellung als einen Künstler". Nun folgt ein logischer salto mortale: „Bey Beurtheilung eines Werks der Kunst müssen wir also zuerst auf den Stoff und hernach auf seine Darstellung sehen"[2]). Weil Sulzer nur jene Werke als Kunstwerke anerkennt, die einen würdigen Gehalt verkörpern, kann er leichthin gegen Rousseaus pessimistische Beurtheilung des Nutzens der Komödie polemisieren[3]). Für Sulzer ist nur dort Kunst, wo auch Moral herrscht.

Dieser ganzen Betrachtungsweise soll nach vielverbreiteter Anschauung durch Immanuel Kant ein Ende gemacht worden sein. Weil die „Kritik der Urtheilskraft" die These aufstellt und begründet, „das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurtheil bestimmt, ist ohne alles Interesse"[4]), sollte sie jede

---

[1]) Sulzer, S. 573/574. — [2]) Sulzer, S. 1267. — [3]) Sulzer, S. 647/648. Vergl. Sulzer, Reflexions philosophiques sur l'utilité de la poesie dramatique in den Memoires der preuß. Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1760, S. 337 u. f. — [4]) Kant, Kritik der Urtheilskraft (1790), § 2; Ausgabe von Kirchmann (Berlin 1869), S. 42/43.

Beziehung zwiſchen dem Schönen und der ſittlichen Beſtimmung des Menſchen abgeſchnitten haben. Das unintereſſierte Wohlgefallen iſt gelegentlich ſchon bei Montesquieu angedeutet, der meint: „Lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous nous disons qu'elle est bonne, lorsque nous trouvons du plaisir à la voir sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appelons belle“ [1]). Jede unbefangene Lectüre Kants vermag eine völlige Scheidung des Äſthetiſchen vom Ethiſchen in der „Kritik“ nicht zu entdecken. Allerdings unterſcheidet Kant drei ſpecifiſch verſchiedene Arten des Wohlgefallens im Angenehmen, das vergnügt, im Schönen, das gefällt, im Guten, das geſchätzt, gebilligt wird [2]), aber wenn er vom Ideal der Schönheit ſpricht, meint er, an der menſchlichen Geſtalt „beſteht das Ideal in dem Ausdruck des Sittlichen“ [3]). Kant iſt ſo weit entfernt, dem Grundſatze l'art pour l'art zu huldigen, daſs er annimmt: „für ſich allein würde ein verlaſſener Menſch auf einer wüſten Inſel weder ſeine Hütte, noch ſich ſelbſt ausputzen“, erſt in Geſellſchaft verfalle er auf derlei [4]). Kant denkt hier ſogar übertrieben ſocial; auch mancher Robinſon würde ſich putzen, mit Blumen ſchmücken, ſein Heim gefällig geſtalten. Schon bei der Frage nach dem „intellectuellen Intereſſe am Schönen“ geſteht Kant zwar zu, daſs Theilnahme am Schönen noch nicht als Wahrſcheinlichkeitsbeweis eines guten, moraliſchen Charakters gelten könne, doch möchte er dies auf die Kunſt einſchränken und tritt den Beweis an, man habe Urſache, bei unmittelbarem Intereſſe für die ſchöne Natur „wenigſtens eine Anlage zu guter, moraliſcher Ge-

[1]) Montesquieu, Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux arts (Oeuvres complètes, Paris 1835), S. 586. — [2]) Kant, § 5, S. 49. — [3]) Kant, § 17, S. 81. — [4]) Kant, § 41, S. 157.

sinnung zu vermuthen“ [1]). Dies hängt aber damit zusammen, dass Kant, der nie vier Meilen über Königsberg hinausgekommen und so gut wie nichts von Kunst gesehen, ein lebhafteres Gefühl für die sparsamen Reize seiner ostpreußischen Heimat als für die ihm unbekannten Kunstwerke hatte. Weit bestimmter sagt er noch: „Wenn die schönen Künste nicht nahe oder fern mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbständiges Wohlgefallen mit sich führen, so ist das letztere“ (anzuekeln und unzufrieden zu machen) „ihr endliches Schicksal. Sie dienen alsdann nur zur Zerstreuung, deren man desto mehr bedürftig wird, als man sich ihrer bedient, um die Unzufriedenheit des Gemüthes mit sich selbst dadurch zu vertreiben, dass man sich immer noch unnützlicher und mit sich selbst unzufriedener macht“ [2]). Der Weisheit letzter Schluss aber lautet bei Kant: „Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten“ [3]) und „der Geschmack ein Beurtheilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen“ [4]). Angesichts so klarer Äußerungen scheint es in der That kaum möglich anzunehmen, Kant habe keinerlei moralische Forderungen an die Kunst gestellt. Hermann Cohen begnügt sich freilich nicht mit dem, was Kant bietet; er findet einen „Fehler in der Disposition des Problems“, wodurch der Schein erweckt werde, „als ob es einen Inhalt des ästhetischen Bewusstseins geben könnte, der die beiden Beziehungen nicht vereinigt hielte, die Beziehung der Moral auf den Gegenstand der Natur, und die Beziehung der Natur auf den Gegenstand der Moral“ [5]). Die Freiheit von Sinnenreizen nennt Cohen „eine Vorbedingung des ästhetischen Bewusstseins, eine solche, welche der Form des ästhetischen In-

[1]) Kant, § 42, S. 161. — [2]) Kant, § 52, S. 192. — [3]) Kant, § 59, S. 224. — [4]) Kant, § 60, S. 228. — [5]) Cohen, Kants Begründung der Ästhetik (Berlin 1889), S. 238.

halts als Stoff, nämlich als moralischer Inhalt dient“[1]). Auch Cohen deduciert aus Kants Lehre die „Souveränität des Künstlers am Sittlichen“, zugleich aber folge daraus, dass sie „gar nicht gegen die sittliche Norm gerichtet ist, sondern vielmehr nur treuliche Befolgung des sittlichen Begriffes“[2]). Zum sittlichen Endzweck der freien Persönlichkeit soll also auch die ästhetische Freiheit beitragen. Ein Gegensatz von Kunst und Moral bleibt ausgeschlossen, obgleich beide für Kant keineswegs identisch sind; er scheidet sie, aber er trennt sie nicht völlig.

Zuerst unter Sulzers, später unter Kants Einfluss entwickelte sich Friedrich Schiller zu eigenartiger Größe auch als Theoretiker. Die Historiker der Ästhetik lieben es, seine vorkantische Periode unbesprochen zu lassen, ein Verfahren, das nicht viel mehr Beifall verdient, als wollte ein Literarhistoriker streng classischer Observanz „Die Räuber“, „Fiesco“, „Kabale und Liebe“, vielleicht auch „Don Carlos“ gänzlich vernachlässigen und den „wahren“ Schiller nur in den Schöpfungen der Tage von Weimar und Jena erblicken. Allerdings sind die jugendlichen Ansichten Schillers keine originellen, sondern stehen im Bannkreis des damals üblichen Theoretisierens; der Dramatiker in ihm ist früher zu Eigenart und Eigenwert gediehen als der Philosoph. Der junge Schiller theilt die ganz ausgesprochene Tendenz der Stürmer und Dränger, „die Menschen zu bessern und zu bekehren“, dennoch nagt auch an ihm, wie an seinen Genossen, sehr früh der Zweifel Fausts, ob die Lehre dies vermöge, ein Misstrauen, das Rousseaus scharfer Brief an d'Alembert hervorgerufen. Wenn er im württembergischen Repertorium der Literatur (1782) „über das gegenwärtige deutsche Theater“

[1]) Cohen, S. 264. — [2]) Cohen, S. 140.

schreibt, negiert er eine dauernde Nachwirkung der Eindrücke des Schauspiels im realen Leben: „Werden darum weniger Mädchen verführt, weil Sara Sampson ihren Fehltritt mit Gifte büßet? Eifert ein einziger Ehemann weniger, weil der Mohr von Venedig sich so tragisch übereilte? . . . Ich könnte die Beispiele häufen“[1]). Aber freilich meint er damals auch Moral und Religion erzielten nicht mehr: „Ein edles, unverfälschtes Gemüth fängt neue belebende Wärme vor dem Schauplatz — beim rohern Haufen summt doch zum mindesten eine verlassene Saite der Menschheit verloren noch nach“[2]). Als er (1784) der deutschen Gesellschaft zu Mannheim seinen Vortrag über „die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ hält, hegt er bessere Hoffnungen. Noch ist er überzeugt, dass die Kunst mit Sitte und Recht vereint dem Guten dienen, dies befördern, das Schlechte verhasst machen solle, jetzt hält er sie aber hiezu für fähiger als diese Schwestern. „So gewiss sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als todter Buchstab und kalte Erzählung, so gewiss wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze“[3]). Zwar beruft sich Schiller hier nicht auf Lessing, während ein Hinweis auf Sulzer den Vortrag einleitete, allein die Beziehung zu den Bemerkungen Lessings über den Prolog, mit dem das Hamburger Theater eröffnet wurde, ist unverkennbar. Sagt Lessing: „Der Prolog zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten lässt“[4]), so rühmt Schiller der Schaubühne nach, sie könne noch mehr leisten als die weltliche Gerechtigkeit unterstützen: „Tausend Laster, die jene ungestraft duldet,

[1]) Schillers Werke (Ausgabe Gödeke, Stuttgart 1867), X. 40. — [2]) Schiller, X. 46. Vergl. Minor, Schiller (Berlin 1890), I. 504—509. — [3]) Schiller, X. 59. — [4]) Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 7. Stück, Beginn.

ſtraft ſie; tauſend Tugenden, wovon jene ſchweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet ſie die Weisheit und die Religion“[1]). Und gegen ſeine eigenen vormaligen Einwürfe vertheidigt er nun die Bühne, zugleich eine neue Wirkungsweiſe der Kunſt aufzeigend: „Ich ſelbſt bin der Meinung, daſs vielleicht Molières Harpagon noch keinen Wucherer beſſerte, daſs der Selbſtmörder Beverley noch wenige ſeiner Brüder von der abſcheulichen Spielſucht zurückzog, daſs Karl Moors unglückliche Räubergeſchichte die Landſtraßen nicht viel ſicherer machen wird — aber wenn wir auch dieſe große Wirkung der Schaubühne einſchränken, wenn wir ſo ungerecht ſein wollen, ſie gar aufzuheben — wie unendlich viel bleibt noch von ihrem Einfluſs zurück? Wenn ſie die Summe der Laſter weder tilgt, noch vermindert, hat ſie uns nicht mit demſelben bekannt gemacht?“[2]) Die Kunſtwerke dienen in der That dem ganz jungen Menſchen auch dazu, ihn das Leben kennen zu lehren, in das er nun mitverwickelt werden wird. Selbſt wenn man der Schaubühne jeden anderen Vorzug abſtreite, müſſe man ihr doch einen laſſen, daſs ſie „Menſchen aus allen Kreiſen und Zonen und Ständen ... durch *eine* allwebende Sympathie verbrüdert, in *ein* Geſchlecht wieder auflöst“[3]). Die ſocialiſierende Wirkung der Kunſt erſcheint hier als ihr gewiſſeſter Ruhmestitel, höher noch als die Verbreitung richtigerer Begriffe, geläuterter Grundſätze, reinerer Gefühle. Das Paradoxon Rouſſeaus von der Iſolierung wird widerlegt. Minor verweist darauf, daſs dieſe Gedanken im „Prolog zur Wiedereröffnung des Weimariſchen Theaters wiederkehren“[4]). Analog finden ſie ſich auch in Grillparzers peſſimiſtiſch beginnendem

---

[1]) Schiller, X. 59. — [2]) Schiller, X. 61. — [3]) Schiller, X. 66. — [4]) Minor, Schiller, II. 292.

und optimistisch schließendem Gedicht „Bretterwelt" (1835)[1]), wo freilich hervorgehoben wird, dass dies „Gefühl der Menge" den Menschen „schlimm wie gut" verzehnfache. Die socialisierende Wirkung kann eben sowohl eine moralische als eine antimoralische sein. Socialisierend ist noch nicht moralisierend.

So viel Entwicklungsperioden Schiller der Denker wie der Dichter auch durchmachte, das starke, moralische Pathos bleibt sein Lebensnerv, und weil seine Ästhetik nicht moralisierend ist, war ihm die Kunst doch nicht „moralinfrei", weil er sie aus dem Spieltrieb ableitet, fasst er sie doch nicht als ein müßiges Spiel. Es wäre hier nicht am Platz, ein so viel behandeltes Thema im Detail zu erörtern. Einige charakteristische Stellen müssen genügen. Die Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" wendet sich[2]) zwar dagegen, den Zweck der Kunst in der Förderung des Moralischguten statt im Vergnügen zu erblicken, allein sie betont ihren „so sehr in die Augen fallenden Einfluss auf die Sittlichkeit", erklärt, „dass ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, dass die ganze sittliche Natur des Menschen dabei thätig sei" . . . „Für die Würdigung der Kunst ist es aber vollkommen einerlei, ob ihr Zweck ein moralischer sei oder ob sie ihren Zweck nur durch moralische Mittel erreichen könne, denn in beiden Fällen hat sie es mit der Sittlichkeit zu thun und muss mit dem sittlichen Gefühl im engsten Einverständnis handeln". Die Unabhängigkeit der Kunst von moralischen Maßstäben soll dazu dienen, gerade durch ihre Freiheit von Bevormundung ihre höchste ästhetische Wirkung und zugleich ihren wohlthätigen Einfluss auf die Sittlichkeit zu sichern.

[1]) Grillparzers sämmtliche Werke, 5. Ausgabe, II. 170—174. — [2]) Schiller, XI. 321.

Schiller schrieb dies nach eifrigem Studium der „Kritik der Urtheilskraft“, aber nicht weniger als Kants Theorie mag die Erinnerung an praktische Hemmnisse betheiligt sein, die Schiller durch an sich wohlmeinende Censoren bei dem Druck der Gedichte „Freigeisterei der Leidenschaft“ und „Resignation“, sowie bei Veröffentlichung des zweiten Actes des „Don Carlos“ in der „Thalia“ erfahren hatte [1]). Wenn er in den „Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände“ das Angenehme, das Gute, das Erhabene und das Schöne als ästhetisch mögliche Kategorien aufstellt, so ist ihm „unter diesen das Erhabene und Schöne allein der Kunst eigen, das Angenehme ist ihrer nicht würdig, und das Gute ist wenigstens nicht ihr Zweck“ [2]).

Als Hauptwerk Schillers betrachtet man die Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“. Die Heranbildung der Bürger eines Zukunftsstaates ist die Aufgabe. „Aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln?“ Nur durch ein vom Staat unabhängiges Werkzeug, und dieses „ist die schöne Kunst“ [3]). Um der Welt die Richtung zum Guten zu geben, soll in der allgemeinen Verderbnis der Weg der Kunst beschritten werden, der einzige, auf dem vielleicht den Menschen beizukommen sei, wo sie sich gegen den Mahner nicht verhärten, weil sie seine Absicht nicht merken. „Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher als ihr Herz, und hier musst du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Thaten umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen.

[1]) Näheres über diese Censurforderungen bei Minor, Schiller, II. 463/464 u. 543/544. — [2]) Schiller, XI. 358. — [3]) Schiller, XII. 27, Neunter Brief.

Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet“ [1]). Das ist Schillers Lebensprogramm, die Formel seiner Classicität und das Geheimnis seiner Wirkung. Er wird daran nicht irre durch die Erfahrung, „dass man beinahe in jeder Epoche der Geschichte, wo die Künste blühen und der Geschmack regiert, die Menschheit gesunken findet“ [2]), er folgert daraus nur, dass die Schönheit, die er im Sinne habe, eine andere sei als die, „gegen welche jene Beispiele zeugen“ [3]), und darum will er auf dem Wege der Abstraction darthun, dass die Schönheit eine nothwendige Bedingung der Menschheit sei. Die Vernunft fordere aus transcendentalen Gründen, die Genesis der Schönheit „soll eine Gemeinschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, das heißt ein Spieltrieb sein“ [4]). Die Schönheit ist weder bloßes Leben, noch bloße Gestalt, wie der Mensch weder ausschließend Materie, noch ausschließend Geist ist. Form und Stoff im Spiel vereint ergeben das Schöne. Das Kunstgeheimnis des Meisters besteht darin, dass er den Stoff durch die Form vertilgt [5]), um die wahre ästhetische Freiheit zu erzielen, von der eine lehrende oder bessernde Kunst noch fern bleibt. Dies gilt innerhalb des Gebietes der Kunst, allein deshalb vergisst Schiller seine weiterzielenden Absichten nicht. Der Zustand ästhetischer Freiheit an sich selbst

[1]) Schiller, XII. 30, Neunter Brief. — [2]) Schiller, XII. 33, Zehnter Brief. — [3]) Schiller, XII. 34, Zehnter Brief. — [4]) Schiller, XII. 49, Fünfzehnter Brief. — [5]) Schiller, XII. 75, Zweiundzwanzigster Brief.

entscheidet zwar „weder für unsere Einsichten, noch Gesinnungen etwas, lässt mithin unseren intellectuellen und moralischen Wert ganz und gar problematisch“ [1]), er ist aber „die nothwendige Bedingung, unter welcher allein wir zu einer Einsicht und zu einer Gesinnung gelangen können. Mit einem Wort: es gibt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als dass man denselben zuvor ästhetisch macht“ [2]). Die höchste Wirkung ästhetischer Erziehung bleibt für Schiller die Erweckung des Gemeinschaftsgefühles der Menschen, eine Socialisierung der Gefühlsweise, die das Individuum, ohne seine Individualität zu vernichten, als Glied der Gattung empfinden lehrt. „Das Schöne allein geniessen wir als Individuum und als Gattung zugleich, d. h. als Repräsentanten der Gattung“ [3]). „In dem ästhetischen Staate ist alles, auch das dienende Werkzeug, ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und der Verstand, der die duldende Masse unter seine Zwecke gewaltthätig beugt, muss sie hier um ihre Beistimmung fragen“ [4]). Für die Tragödie hat Schiller in diesen Briefen schon eine Sonderstellung statuiert, die sie dem Moralischen stärker nähert; in der Abhandlung „Über das Erhabene“ nennt er [5]) als eine der Wirkungen des Pathetischen, dass die Gewöhnung an künstliches Unglück bei wirklich eintretendem standhafter erscheinen lasse, also ein Erziehungszweck auch da. Schiller, der machtvolle Dichter der sittlichen Idee, bleibt bei allem Bemühen, sich Kants Theorie vom interesselosen Wohlgefallen anzueignen, trotz manchen Äußerungen, die seiner eigensten widerstrebenden Natur abgerungen sein mögen, auch als Philosoph des Schönen, was er als Schöpfer des Schönen war und was seine eigen-

[1]) Schiller, XII. 77, Dreiundzwanzigster Brief. — [2]) Schiller, XII. 77, Dreiundzwanzigster Brief. — [3]) Schiller, XII. 104, Siebenundzwanzigster Brief. — [4]) Schiller, XII. 105. — [5]) Schiller, XII. 244.

artige und unvergleichliche Bedeutung bildet: der Erzieher des deutschen Volkes.

Schillers Verehrung für Kant ließ ihn ebenso ungerecht hart über Herders „Kalligone" urtheilen, wie der junge Goethe dies 1772 in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" über Sulzers „Theorie der schönen Künste" gethan[1]), in welcher der gereifte Goethe dann zu Rom nicht ungern las. In Wahrheit ist Herders Standpunkt von dem Schillers zwar recht entfernt, aber lange nicht so unversöhnlich geschieden als beide glaubten. J. G. Herder hat sein oft unwürdig leidenschaftlich gehaltenes Werk gegen Kants „Kritik der Urtheilskraft" gerichtet und sich den nicht unbegründeten Vorwurf zugezogen, den Gegner, den er so heftig befehdet, gar nicht richtig zu verstehen. Darum war man aber noch nicht berechtigt, „Kalligone" in Bausch und Bogen zu verdammen. Robert Zimmermann hebt hervor, dass Herder zumeist dort Kant Unrecht thut, wo er diesen missverstehend zugleich bedenkliche Consequenzen vorausahnt, die Spätere aus Kants Lehre zu ziehen sich berechtigt glaubten. Es ist ein sonderbares Schicksal, dass der Erste, der eine „Rettung" der Kalligone versuchte, gerade der Vertreter des extremen ästhetischen Formalismus war, indes Herder, eine nicht minder extreme Gehaltsästhetik vertheidigend, schon dem gemäßigten Formalismus Kants und Schillers derb zu Leibe gieng. Es liegt ein Zug von großer Vornehmheit in dieser Anwaltschaft für einen verfehmten Gegner, und es ist doppelt zu bedauern, dass Zimmermanns Bemühungen[3]) zunächst erfolglos blieben. Max Schasler[4]), der übrigens aus Princip womöglich anders

[1]) Goethes Werke (Stuttgart 1867), XXVIII. 3—7. — [2]) Herder, Kalligone, 3 Bände (Leipzig 1800). — [3]) Zimmermann, Geschichte der Ästhetik (Wien 1858), S. 425—482. — [4]) Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik (Berlin 1872), S. 470—487.

urtheilte als Zimmermann, bekennt sich wieder zu der Ansicht, Herders Kritik sei von durchaus veralteten, rückständigen Gesichtspunkten aus erfolgt. Über dem leicht erkennbaren Erbe älterer Anschauungen in der „Kalligone" sollte man aber doch nicht übersehen, dass Herder gelegentlich viel vorgeschrittener (mit dem abscheulichen Modewort bezeichnet: moderner) ist als Kant und selbst Schiller, so wenn er sich dagegen kehrt, dass „die kritische Schule das Sittliche nach Geschlechtern sondert" . . . „Gegensätze, die die Natur nicht kennet"[1]). Auch wird zuzugeben sein, dass Herders Spott nicht übel ist: „Um so schlimmer für die Kritik, wenn, was sie vergnügt, ihr nicht gefällt, und was ihr gefällt, sie nicht vergnügt; wenn, was ihr gefällt und sie vergnügt, von ihr nicht geschätzt . . . wird, und was sie schätzt . . . weder vergnügen, noch auch gefallen kann"[2]). Herder behauptet: „Interesse hat die Schönheit, ja alles Gute hat nur durch sie Interesse"[3]). Wohlsein ist ihm im Geiste der eudämonistischen Philosophie der Zweck des Lebens und Wohlgefallen eines der Mittel zu diesem Zweck; wie sollte er der rigoristischen Lehre Kants nicht feind sein? Nach seiner Denkweise hat eben alles Beziehung auf den Menschen und sein Glück; „betrifft mich eine Sache nicht, wie könnte ich an ihr Wohlgefallen finden?" Das Wahre, Gute und Schöne sind für ihn eine untrennbare Dreieinigkeit, und mit mehr Wuth als Urtheil eifert er: „Die Guten aller Zeiten bestrebten sich das Schöne als eine Darstellung des Wahren und Guten anschaubar zu machen und durch seinen Reiz das Rein-Sittliche zu fördern; und wir strecken eine kalteiserne Hand aus, was die Natur in uns zart verschlungen hat, unerbittlich zu trennen; lobjauchzen auf dem gefundenen

[1]) Herder, Kalligone, III. 142. — [2]) Herder, I. 30. — [3]) Herder, I. 195.

kahlen Fleck, „auf dem das Schöne weder wahr noch gut sein muß," darüber als über die höchste Entdeckung, als über das gefundene Reingöttliche, d. i. Höchst-Nutzlose, Durchaus-Formelle, mithin Höchst-Leere? Wenn dies nicht Entweihung des Edelsten der Menschheit, der Künste, der Gaben, des Gefühls, der Vernunft heißt, so kenne ich keine" [1]). Es ist geistreich gedacht, wenn Herder meint, der Dichter täusche eigentlich nicht, er tausche mit uns, „wenn er mich in seine Denkweise, in seine Handlung und Empfindung versetzt; ich tausche mit ihm die meine oder lasse sie, so lange er wirkt, schlummern; ich vergesse mich selbst" [2]); schief wird das Gleichnis insofern, als ja der Dichter nur seine Ansichten auf den Hörer oder Leser überträgt, ohne inzwischen dessen Ansichten anzunehmen, ein Tausch also gar nicht stattfindet. „Jedes Kunstwerk der Natur hat seinen Zweck in sich, dass es der ihm geschenkten Form, d. h. seiner selbst sich erfreue und in ihr lebe. Unsere Kunstwerke, todt in sich, sind nur für andere zu Zwecken berechnet" [3]). Ein Hauptzweck dabei ist eben die Übertragung der Gefühlsweise des Kunstschaffenden auf den Kunstgenießenden. „Je mehr die Vernunft der Menschen sich besinnet, desto mehr müssen auch ihre Künste des Schönen vom Tändeln zum Ernst, vom Zwecklosen zur Absicht zurückkehren" [4]). Der Genius ist „in seiner Art ein höherer Verstand". „Sobald er spielt, indem er unterhält, um zu spielen, und spielt, um zu unterhalten, hat er wie jener israelitische Herkules seine Locke verlohren; ludit, infelix misere ludit, kein Schöpfer mehr, sondern ein Spieler" [5]). Schiller freilich trafen solche Vorwürfe nicht, seine Thätigkeit ist vielmehr in voller Übereinstimmung mit Herders Tendenzen, der sagt: „Ich glaube, dass Dichter sich um den Staat nicht besser

[1]) Herder, Vorrede zur Kalligone, XIV. — [2]) Herder, II. 85. — [3]) Herder, II. 8. — [4]) Herder, II. 48. — [5]) Herder, II. 70.

verdient machen können, als wenn sie edle Freuden des Gemüths durch Gesänge dem Volk einsingen und einprägen. Denn auch schlechte Gesinnungen und Affekten, auch Laster prägen sich durch Drama's und Lieder ein“ [1]). Die „Kalligone“ schließt: „Des Menschen Spiel, wie das Spiel der Natur ist sinniger Ernst; die Ästerei spielt ohne Begriffe und Empfindungen mit Formen, wie mit der Kritik, um zu spielen“ [2]). Diese herbe Bemerkung ist sachlich wohl zu vertheidigen, nur trifft sie Kant nicht und noch weniger Schiller. Sehr interessant ist eine gegen den Eudämonismus gerichtete Ausführung Schillers in seinem ästhetischen Wintercolleg 1792/93: „Glückseligkeit zu suchen ist nicht der höchste Zweck des Menschen. Leicht kann eine Frivolität des Geschmacks einreißen, wo man die Pflicht dem Vergnügen aufopfert“ [3]). Hätte Herder diese erst viel später gedruckten Vorlesungsfragmente gekannt, so wäre er dadurch freilich in seinem Widerstand gegen Kant und die Seinen bestärkt worden, die Rigoristen, die hier denselben Vorwurf gegen ihre Gegner schleudern, den Herder so gern gegen sie erhob. Schiller zeigt aber gerade da wieder, wie ernst es ihm mit der Kunst war und wie nahe sie sich für ihn mit der Moralität berührte. Deshalb stand er im Grunde der Forderung Herders, die Künste sollten „den Menschencharakter in uns bildend werden“ [4]), gar nicht fern. Auch dem Satze hätte er beipflichten können: „Unsere Neigungen selbst werden nicht anders als durch Künste und Wissenschaften eines Schönen, Schöneren und Schönsten gebildet“ [5]). Es lag das Missverständnis doch nicht auf Herders Seite allein. Jedenfalls ließ dieser sich durch alle Angriffe nicht von seiner Überzeugung abbringen, die einem hohen Lebensziel und

[1]) Herder, II. 184. — [2]) Herder, III. 290. — [3]) Schillers sämmtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe (Stuttgart 1871), X. 42. — [4]) Herder, III. 228. — [5]) Herder, III. 239.

ſtarken Lebenswerk entſprach; er verdient nicht mit den flach moraliſierenden Vertretern der Aufklärungsepoche unterſchiedslos zuſammengeworfen und abgeurtheilt zu werden. Noch als er 1803 „über ein morgenländiſches Drama“ ſchrieb, betonte er (gegen den Theaterdirector im Prolog zur „Sakuntala“ polemiſierend, der ſagt, ſeine Talente wollten nur vergnügen): „Vergnügen iſt immer der nächſte Zweck aller frohen Künſte und das unentbehrliche Mittel zu jedem höheren Endzweck“ [1]). Die Hauptaufgabe blieb für ſeine ſtreitbare Natur der Zweck. Erſt Dilthey erkannte die Bedeutung Herders als Vertreter des Relativen gegenüber dem Abſoluten und würdigte ſie ſo: „Herder iſt im geſchichtlichen Rechte, nicht nur gegen Ariſtoteles, ſondern auch gegen Kant und Schiller. Aber er erlag dieſen Gegnern, da ihm die Klarheit der Begriffe und die Feſtigkeit der Begründung fehlten“ [2]).

Ein nicht minder kampfgerüſteter Charakter als Herder fand Johann Gottlieb Fichte allmählich doch ein ſehr freundliches und enges Verhältnis zu Schillers Äſthetik, was für ihn, der von Kant ausgieng, auch natürlich war. In ſeinem „Verſuch einer Kritik aller Offenbarung“ behauptet er, es ſei zu unſerer Befriedigung im Trauerſpiel nöthig, daſs die Ehre des unſchuldig Verfolgten gerettet und ſeine Unſchuld anerkannt werde, während dem ungerechten Verfolger Entlarvung und Strafe gebüre, ja er erklärt dies für „die nie verſiegende Quelle des Intereſſes, das wir an Dichtungen nehmen“ [3]), befindet ſich alſo noch auf dem moraliſtiſchen Standpunkt. Über Dramen urtheilte er ſpäter merkwürdig genug, indem er 1803 in einem Brief an Schiller erklärte, er ziehe Goethes

[1]) Herder, Sämmtliche Werke (Stuttgart 1862), IX. 188. — [2]) Dilthey, Einbildungskraft des Dichters (in „Philoſophiſche Aufſätze. Eduard Zeller gewidmet“, Leipzig 1887), S. 329. — [3]) J. G. Fichtes ſämmtliche Werke (Berlin 1846), V. 44/45.

„Natürliche Tochter“ der „Iphigenie“ und dem „Taſſo“ vor „und halte ſie für das dermalige höchſte Meiſterſtück des Meiſters“ [1]). Die Abhandlung in Briefen „Über Geiſt und Buchſtab in der Philoſophie“ ſteht offenkundig unter dem Einfluſs der „äſthetiſchen Erziehung des Menſchen“, ohne daſs Fichtes damals ſtark ausgeprägte politiſche Denkweiſe an Schillers Rathſchlägen ſtets Gefallen fände: „Die Zeitalter und Länderſtriche der Knechtſchaft ſind zugleich die der Geſchmackloſigkeit; und wenn es von der einen Seite nicht rathſam iſt, die Menſchen frei zu laſſen, ehe ihr äſthetiſcher Sinn entwickelt iſt, ſo iſt es von der anderen Seite unmöglich, dieſen zu entwickeln, ehe ſie frei ſind; und die Idee, durch äſthetiſche Erziehung die Menſchen zur Würdigkeit der Freiheit, und mit ihr zur Freiheit ſelbſt zu erheben, führt uns in einem Kreiſe herum, wenn wir nicht vorher ein Mittel finden, im Einzelnen von der großen Menge den Muth zu erwecken, Niemandes Herren und Niemandes Knechte zu ſeyn“ [2]). Gegen die Schätzung der Kunſt nach ihrer Brauchbarkeit wendet ſich Fichte wie Schiller; er will nicht, daſs man „Romane und Schauſpiele nach ihrer ſchönen Moral durchſucht“ [3]), wohl gar „eine Iphigenie unpoetiſch finde“, weil ihre Moral nicht dick genug aufgetragen iſt. Aber er ſchließt einen Paſſus über Goethe, den Fichte auf das lebhafteſte bewundert: „Wir fühlen uns höher gehoben und veredelt, und innige Liebe iſt der Lohn des Dichters, der uns ſo ſanft ſchmeichelt, um uns zu beſſern“ [4]). Fichte betont wie Schiller die ſocialiſierende Wirkung der Kunſt [5]) und erkennt in ihr das Mittel, in uns die gleiche Stimmung hervorzubringen, die in dem Künſtler war; „er lieh der todten Maſſe ſeine Seele, daſs dieſe ſie auf uns

[1]) J. H. Fichte, J. G. Fichtes Leben und literariſcher Briefwechſel, 2 Bde. (2. Aufl., Leipzig 1862), II. 397. — [2]) Fichte, VIII. 286/287. — [3]) Fichte, VIII. 288. — [4]) Fichte, VIII. 296. — [5]) Fichte, VIII. 275.

übertragen möchte; unser Geist ist das letzte Ziel seiner Kunst“[1]). „Unsere Erhebung zu einer ganz anderen, uns fremden Stimmung, in welcher wir unsere Individualität vergessen — das ist die wahre Täuschung“[2]). Fichte hat nichts gegen „das gute Werk, uns wichtige moralische Lehren durch Erzählungen anschaulich und eindringend zu machen“ und uns so dahin zu bringen, „dass wir durch eigenen freien Entschluss das Bessere wählen“[3]). Aber „der begeisterte Künstler wendet sich gar nicht an unsere Freiheit, er rechnet auf dieselbe so wenig, dass vielmehr sein Zauber erst anfängt, nachdem wir sie aufgegeben haben. Er hebt durch seine Kunst uns ohne alles unser Zuthun auf Augenblicke in eine höhere Sphäre. Wir werden um nichts besser; aber die unangebauten Felder unseres Gemüths werden doch geöffnet, und wenn wir einst aus anderen Gründen uns mit Freiheit entschließen sie in Besitz zu nehmen, so finden wir die Hälfte des Widerstandes gehoben, die Hälfte der Arbeit gethan“[4]). An der hiemit gefällten Entscheidung hielt Fichte im „System der Sittenlehre“ (1798) fest: „Ästhetischer Sinn ist nicht Tugend: denn das Sittengesetz fordert Selbständigkeit nach Begriffen, der erstere aber kommt ohne alle Begriffe von selbst. Aber er ist Vorbereitung zur Tugend, er bereitet ihr den Boden, und wenn die Moralität eintrifft, so findet sie die halbe Arbeit, die Befreiung aus den Banden der Sinnlichkeit, schon vollendet“[5]). Darum findet er in der ästhetischen Bildung „eine höchst wirksame Beziehung auf die Beförderung des Vernunftzwecks“[6]). Auch Fichte will die Kunst nicht zur Magd der Moral erklären, aber er sieht in ihr eine Vorbereiterin und Verbreiterin der Moral.

[1]) Fichte, VIII. 294. — [2]) Fichte, VIII. 299. — [3]) Fichte, VIII. 299. — [4]) Fichte, VIII. 300. — [5]) Fichte, IV. 354/355. — [6]) Fichte, IV. 355.

Von Fichtes Vorträgen hatte Friedrich Schlegel in der ersten Periode seines bewegten Literatenthums reiche Anregungen empfangen; diesen Philosophen preist er als denjenigen, durch den „das Fundament der kritischen Philosophie entdeckt worden ist“[1]). Schlegel schreibt 1795/1796 „Über das Studium der griechischen Poesie“. Er bemerkt, dass im Gegensatz zu den Alten „ebenso oft und öfter Wahrheit und Sittlichkeit der Zweck dieser Dichter“ (seines „unheiligen“ Jahrhunderts) „ist als das Schöne“. Das Schöne „ist so wenig das herrschende Princip der modernen Poesie, dass viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind, und man wird es wohl endlich, wenngleich ungern, eingestehen müssen, dass es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluss aller Kräfte gibt, welche eine gleiche, wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung“[2]). Und nochmals führt er aus: „Wie unvollständig und lückenhaft unsere Philosophie des Geschmacks und der Kunst noch sey, kann man schon daraus abnehmen, dass es noch nicht einmal einen namhaften Versuch einer Theorie des Häßlichen gibt. Und doch sind das Schöne und das Häßliche unzertrennliche Korrelaten. Wie das Schöne die angenehme Erscheinung des Guten, so ist das Häßliche die unangenehme Erscheinung des Schlechten. Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüth anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben: so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit Veranlassung und Element des sittlichen Schmerzes“[3]). Schlegels Verlangen nach einer

[1]) Friedrich Schlegel, 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften herausgegeben von J. Minor (Wien 1882), I. 173. — [2]) Ebenda, I. 88. — [3]) Ebenda, I. 148.

Darlegung der Bedeutung des Häßlichen für die Kunst hat mit den Jahren nur zugenommen. In einer späteren Ausgabe seiner Schrift fügt er in die citierte Stelle ein, man müßte auf den Grundbegriff desjenigen zurückgehen, „was in der Kunst überhaupt tadelhaft seyn kann; da doch ein solcher Grundbegriff von dem Häßlichen und Ungestalteten, als dem reinen Gegensatz von der Idee des Schönen, durchaus erforderlich wäre zur vollkommenen Klarheit und Sicherheit des künstlerischen Urtheils“[1]). Es vergieng abermals ein Menschenalter bis (1853) Karl Rosenkranz mit seiner „Ästhetik des Häßlichen“ hervortrat. Hat Fr. Schlegel das Verdienst, die Bedeutung des Häßlichen für die moderne Kunst zuerst gebürend betont zu haben, so betrachtet er es doch als ein Nicht-Sein-Sollendes und ist weit entfernt von einer Auffassung, die im Schönen und im Häßlichen nicht bloß Correlate, sondern gleichberechtigte Typen der Kunst erblickt und darum beide unbefangen zu würdigen vermag. Schlegel betont ganz im Sinne der Richtung Kant-Schiller-Fichte: „Allen Barbaren ist die Schönheit an sich selbst nicht gut genug. Ohne Sinn für die unbedingte Zweckmäßigkeit ihres zwecklosen Spiels bedarf sie bey ihnen einer fremden Hilfe“ und ist „eine Sclavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft“[2]). Aber es entspricht ebenfalls den Ansichten seiner ersten Lehrmeister, von denen gerade Schlegel sich bald trotzig abwenden sollte, wenn er erklärt: „Ohne Stärke und Umfang des sittlichen Vermögens, ohne Harmonie des ganzen Gemüths oder wenigstens eine durchgängige Tendenz zu derselben wird niemand in das Allerheiligste des Musentempels gelangen können. Daher ist das zweyte nothwendige Postulat für den einzelnen Künstler und Kenner wie für die

[1]) Friedrich Schlegels sämmtliche Werke, V. 147 (Wien 1823). — [2]) Schlegels Jugendschriften, I. 125.

Masse des Publicums — Moralität", die also der zuerst geforderten ästhetischen Kraft als eine der Vorbedingungen des Schönen zur Seite tritt. „Der richtige Geschmack, könnte man sagen, ist das gebildete Gefühl eines sittlich guten Gemüths"[1]. Die Bedingungen der ästhetischen Bildung stehen aber alle (vier) in „durchgängiger Wechselwirkung"[2]. So bleibt die Moral dem ausgehenden 18. Jahrhundert immer noch irgendwie mit der Kunst verbunden.

Der romantischen Schule, welche die Brüder Schlegel bald begründeten, stand unter den Fachphilosophen Schelling, dem dann Solger folgte, am nächsten. In seinem Princip der Indifferenz der Gegensätze löst sich schließlich jeder Gegensatz, der ja nur auf Entzweiung beruht, auch jener von Sittlichkeit und Unsittlichkeit[3]. Für ihn ist darum „Sittlichkeit überhaupt nichts Höchstes"[4], womit er sich in entschiedensten Widerspruch gegen Kant begibt; für Schelling kann die Kunst nicht von der Moral abhängen, sondern steht gleichberechtigt neben ihr. Allein wie die „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums" (1803) sich gegen eine ganz sinnliche Kunst, „wie sie der größte Theil der Menschen begreift," wenden[5], so erklärt die gleichzeitig geschriebene „Philosophie der Kunst": „Wahrheit und Schönheit, sowie Güte und Schönheit verhalten sich daher niemals als Zweck und Mittel; sie sind vielmehr eins, und nur ein harmonisches Gemüth — Harmonie aber = wahre Sittlichkeit — ist auch für Poesie und Kunst wahrhaft empfänglich"[6]. Dies ist dieselbe Anschauung, die seine Vorgänger vertraten, die wie er die Nützlichkeit als Kriterium des Schönen verwarfen, aber nur einem

[1]) Ebenda, I. 122. — [2]) Ebenda, I. 175. — [3]) Friedrich Wilhelm Josef v. Schellings sämmtliche Werke (Stuttgart 1859), 1. Abth., V. 396. — [4]) Schelling, V. 397. — [5]) Schelling, V. 345. — [6]) Schelling, V. 385.

sittlich Durchgebildeten den Genuss der wahren Schönheit zugestanden. Wahrheit, Sittlichkeit und Schönheit leitet die Philosophie „aus Einem Urquell her“[1]), hält also ihre Wesensverwandtschaft aufrecht. „Der Wahrheit entspricht die Nothwendigkeit, der Güte die Freiheit. Unsere Erklärung der Schönheit, sie sey die Ineinsbildung des Realen und Idealen, sofern sie im Gegenbild dargestellt ist, schließt also auch die in sich: Schönheit ist Indifferenz der Freiheit und der Nothwendigkeit, in einem Realen angeschaut“[2]). Was Schelling hier meint, ist bestimmter ausgedrückt, wenn er sagt: „Ein solches Gleichgewicht des Rechts und der Menschlichkeit, der Nothwendigkeit und der Freiheit suchten die Griechen in ihren Tragödien, ohne welches sie ihren sittlichen Sinn nicht befriedigen konnten, sowie sich in diesem Gleichgewicht selbst die höchste Sittlichkeit ausgedrückt hat“[3]). Die „Idee des Schönen als des in der concreten und abgebildeten Welt erscheinenden Urbildlichen“ steht Schelling allerdings viel zu hoch, um sie wie die vorkantische Zeit in „eine immer bestimmtere Abhängigkeit vom Sittlichen und Nützlichen“ zu setzen[4]), die Kunst vermag ja sogar mehr als die Philosophie, insofern sie „den ganzen Menschen, wie er ist, zur Erkenntnis des Höchsten bringt“[5]), allein diese Kunst soll auch nach Schelling das sittliche Gefühl so wenig verletzen dürfen, dass sie es vielmehr als eine Grundbedingung ihrer Wirksamkeit voraussetzt. Keine Abhängigkeit der Kunst von fremden Factoren soll statthaben, wohl aber Wechselwirkung von Kunst und Moral.

Weit mehr noch als Schelling stellt sein Schüler Karl Wilhelm Ferdinand Solger den Romantiker-Begriff der „künstlerischen Ironie“ in den „Mittelpunkt der Kunst“: „Sie

[1]) Schelling, V. 382. — [2]) Schelling, V. 383. — [3]) Schelling, V. 699; vergl. auch V. 467. — [4]) Schelling, V. 351. — [5]) Schelling, III. 630.

macht das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben aus; denn sie ist die Verfassung des Gemüthes, worin wir erkennen, dass unsere Wirklichkeit nicht sein würde, wenn sie nicht Offenbarung der Idee wäre, dass aber eben darum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht. Die Wirklichkeit gehört freilich nothwendig zur Existenz der Idee; aber damit ist immer zugleich die Aufhebung derselben verbunden“ [1]). Die Idee offenbart sich in verschiedenen Formen, deren eine das Schöne ist, in dem sie sich „in der Existenz“ kundthut, „diese Welt des Allgemeinen und Besonderen in sich auflösend und sich selbst an die Stelle dieser Existenz setzend“ [2]). Wem das nicht klar genug ist, dem dient der Spruch: „Das Schöne besteht in der Vereinigung von Widersprüchen“ [3]). Deutlicher erfahren wir im „Erwin“, der noch bei Lebzeiten des Autors erschien, die Idee sei „die Einheit des Allgemeinen und Besonderen“ im Allgemeinen gedacht, das Symbol diese Einheit im Besonderen erscheinend: „In diesem Sinne ist alle Kunst symbolisch“ [4]). Freilich erfasst Solger diese Symbolik in besonderer, religiöser Färbung. Den höchsten Genuss der dramatischen Kunst bereitet es nach ihm und rundet das Leben „zur seligsten Vollendung“ ab zu sehen, „wie in seinem Nichts das Wesen der Gottheit sich ununterbrochen als mein eigenstes Dasein offenbart“ [5]). So sieht er im Schaffen des Künstlers „eine geheimnisvolle Offenbarung des Höchsten in der zeitlichen Welt“ [6]). Er schließt seine Ästhetik mit der von den Thatsachen grausam dementierten Behauptung: „Die Kunst wird nicht wieder auferstehen, so lange man nicht einsieht, dass

[1]) Solger, Vorlesungen über Ästhetik (Berlin 1829), S. 241. — [2]) Solger, Ästhetik, S. 66 u. 67. — [3]) Solger, Ästhetik, S. 73. — [4]) Solger, Erwin (Berlin 1815), II. 41. — [5]) Solger, Erwin, II. 286. — [6]) Solger, Nachgelassene Schriften (Leipzig 1826), II. 427.

die ganze neuere Kunst auf der Religion beruht, diese aber sich wesentlich durch Architektur und Musik ausdrückt und Malerei und Plastik nur in Beziehung auf jene Künste ihre Bedeutung haben. So knüpft sich die Kunst auch hier an die Offenbarung“ [1]). Solger hält dafür, wie bei den Alten das Drama, sei bei den Neueren „der Gottesdienst die vollständigste Verbindung der Künste“ [2]). Er schwankt, wie sein Sprachgebrauch zeigt, zwischen Pantheismus und Theismus; im ganzen darf man behaupten, dass bei ihm die Kunst, die allein „das Schöne im vollen Sinne“ ausdrückt [3]), in Abhängigkeit von der Religion steht, wobei nur fraglich bleibt, ob damit die kirchliche Religion oder Solgers Religion gemeint sei.

Hatten die Philosophen seit Kant die Kunst der Wissenschaft als gleichberechtigt zur Seite gesetzt, so weist Hegel ihr einen niedrigeren Platz an als der Philosophie. Gerade weil sich ihm „das Schöne als das sinnliche Scheinen der Idee bestimmt“ [4]), gelangt er dazu es für minder wertvoll zu erachten als die Weisheitslehre, in der die Idee erst wahrhaft zu sich selbst kommt. Es wäre aber sehr irrig, Hegel deshalb einer Geringschätzung der Kunst zu beschuldigen. Er will sie nicht als „dienende Kunst“ sehen, die „als ein flüchtiges Spiel dem Vergnügen und der Unterhaltung“ dienstbar oder zur Verzierung und zum Schmuck verwendet wird [5]), sondern als freie Kunst, die wie Religion und Philosophie „nur eine Art und Weise ist, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des

---

[1]) Solger, Ästhetik, S. 345. — [2]) Solger, Erwin, II. 141. — [3]) Solger, Ästhetik, S. 1. — [4]) Georg Friedrich Wilhelm Hegels Vorlesungen über die Ästhetik, 2. Aufl. (Berlin 1842), I. 141. — [5]) Hegel, I. 10.

Geistes zum Bewusstseyn zu bringen und auszusprechen. In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständniß der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein den Schlüssel aus“ [1]). Von den Gesinnungen des l'art pour l'art steht eine Denkweise allerdings weit ab, die nochmals betont: „Ihre wahrhafte Aufgabe ist die höchsten Interessen des Geistes zum Bewusstseyn zu bringen“ [2]) und des weiteren erklärt: „Der Zweck der Kunst muß noch in etwas Anderem als in der bloß formellen Nachahmung des Vorhandenen liegen, welche in allen Fällen nur technische Kunststücke, nicht aber Kunstwerke zu Tage fördern kann“ [3]). Die Kunst ist „die erste Lehrerin der Völker geworden“ [4]), aber es darf nicht ihr Zweck sein zu belehren. Ähnlich verhält es sich mit der Moral. Die Kunst darf „in ihrem Princip nicht das Immoralische und dessen Beförderung zur Absicht haben“, deshalb braucht sie sich aber „nicht das Moralische zum ausdrücklichen Zwecke der Darstellung zu machen. Aus jedem ächten Kunstwerk läßt sich eine gute Moral ziehen“, aber nur von dem, der dazu taugt [5]). Hegel befehdet die Ansicht, „dass die Kunst als Mittel für moralische Zwecke und den moralischen Endzweck der Welt überhaupt durch Belehrung und Besserung zu dienen und somit ihren substantiellen Zweck nicht in sich, sondern in einem Anderen habe“ [6]). Er will damit aber nur jene Anschauungen treffen, die nicht zufrieden, „dass aus einem Kunstwerk auch eine Moral herausgedeutet werden könne . . im Gegentheil die moralische Lehre deutlich als den substantiellen Zweck des Kunstwerks hervor-

---

[1]) Hegel, I. 11. — [2]) Hegel, I. 19. — [3]) Hegel, I. 59. — [4]) Hegel, I. 66. — [5]) Hegel, I. 67. — [6]) Hegel, I. 71.

leuchten lassen wollen, ja selber ausdrücklich nur moralische Gegenstände, moralische Charaktere, Handlungen und Begebenheiten für die Darstellung erlauben“ [1]). Diese für die Kunst in der Wirklichkeit ohnedies unerfüllbaren Bedingungen will Hegel ihr nicht auferlegt sehen. Für ihn sind moralische Conflicte die nothwendige Folge des Gegensatzes „des Allgemeinen, das für sich in derselben Weise gegen das Besondere wie dieses seinerseits gegen das Allgemeine fixiert wird“ [2]). Die Lösung dieser Widersprüche vollzieht die Philosophie, indem sie diese Gegensätze als das Sichselbstauflösende darthut, die in einem höheren Dritten vermittelt und verschmolzen werden müssen, das erst die Wahrheit ist. Dieser Grundauffassung entsprechend verlangt er, dass die Kunst für keinen der Gegensätze einseitig Partei ergreife, er behauptet, dass sie „die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sey, und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe“ [3]). Dieser höhere Standpunkt bedeutet im Grunde aber nur eine höhere Moral als das gewöhnliche Moralisieren. Die Kunst erscheint dabei doch zugleich als eines der Mittel zur Weltvervollkommnung und Menschenvollendung, demnach als Mitbegründerin einer evolutionistischen Moral, obschon Hegel dies expressis verbis nicht sagt. Gegen die romantische „Ironie“ und Auflösung aller Sittlichkeit spricht er sich übrigens sehr scharf aus. Der Ideengehalt der Kunst ist ihm eigentlich das Interessanteste am Schönen, und dieser Gehalt soll ein in jener höheren Bedeutung sittlicher und indirect sittigender sein, wie dies dem Wesen des Hegelschen Systems bei voller Wahrung der Selbständigkeit des Schönen wie des Guten entspricht.

---

[1]) Hegel, I. 68. — [2]) Hegel, I. 69. — [3]) Hegel, I. 72.

Der charakteristische Zwiespalt der Bestrebungen der idealistischen Philosophie, einerseits die Kunst als frei und selbstherrlich hinzustellen, andererseits doch in ihr als einer der Formen, in denen das „Absolute" oder das Göttliche sich äußert, ein Mittel zur Beförderung sittlicher Gesammtzwecke zu erblicken, tritt auch bei Karl Christian Friedrich Krause deutlich genug zutage, dem die schöne Lebenskunst schließlich als Gipfel der Künste gilt. Für ihn ist „Schönheit des Endlichen die am Endlichen erscheinende Göttlichkeit oder Gottähnlichkeit"[1]), und je mehr der einzelne seine Seelenschönheit fördert, desto empfänglicher wird er activ und passiv für die Schönheit. Jedes Wesen ist schön insofern es Gott ähnelt, am schönsten ist der Mensch, weil er auch sittlich dies vermag[2]). Die Freude am Schönen ihrerseits soll zur Moralität des Menschen beitragen, und obwohl das Schöne als Selbstzweck betrachtet wird, soll hiemit doch die Rücksichtnahme auf Veredelung und Besserung der Menschlichkeit durch die Kunst verbunden sein[3]). Der Theologe Schleiermacher geht in theosophischer Ästhetik nicht so weit als der Freimaurer Krause. Während Herbart die Ethik als einen Theil der Ästhetik aufgefasst und auf Beurtheilung von Formverhältnissen zurückgeführt sehen will, erklärt Schleiermacher gerade umgekehrt die Ästhetik für einen Theil der Ethik. Die Kunstthätigkeit steht nach ihm nicht bloß „mit keiner andern sittlichen Thätigkeit in Widerspruch", sondern es ergibt sich „ein positiver Mangel in den Entwicklungen des menschlichen Geistes, wo sie gar nicht entsteht"[4]). Für Schleiermacher wie für Krause

[1]) Krause, Vorlesungen über Ästhetik (Dresden 1882), S. 88. — [2]) Krause, System der Ästhetik (Leipzig 1882), S. 49. — [3]) Krause, Das Urbild der Menschheit (Dresden 1811), S. 361 u. 363. — [4]) Friedrich Schleiermachers sämmtliche Werke, dritte Abtheilung (Berlin 1842), VII. 35.

ist es der höchste Wert der Kunst, zur Lebensvollendung beizutragen. Gerade deshalb betont Schleiermacher, der Mensch sei erst dann ästhetischen Wohlgefallens fähig, wenn er „vor Bedürfnis und Noth so viel Ruhe habe, dass er zur Betrachtung kommen kann“[1]), eine zwar sehr naheliegende, aber trotzdem zumeist vernachlässigte sociologische Erkenntnis. Modern gedacht ist auch seine vielangefochtene Behauptung, es lasse „sich niemand einfallen, den nationalen Geschmack zu corrigieren“[2]). „Dass die Kunst auf der nationalen Differenz beruht und diese wesentlich in sich trägt“[3]), ist uns ein sehr geläufiger Gedanke geworden; Schleiermachers viel zu wenig gewürdigtes Verdienst ist es, ihn zuerst kräftig betont zu haben. Er ersetzte den absoluten Geschmack durch den nationalen. Die Künste nehmen ihren Ausgangspunkt von dem einzelnen Bewusstsein, streben aber nach dem Allgemeinen hin, die höchsten Kunstarten sind es, „die von einem ethischen Moment ausgehend, ihre gegenständliche Richtung in einem Öffentlichen und Gemeinsamen haben“[4]). Sociale Beziehungen und Wirkungen der Kunst werden so von Schleiermacher stark herausgehoben, gleichwohl liegt ihm jeder Gedanke einer Tendenzkunst fern. Er sieht in der Kunst weder eine Corruption des menschlichen Geistes, noch eine bloße Sache des Nutzens, bei der es auf Erhaltung des Menschen abgesehen wäre, noch auch ein Mittel zur Mäßigung der Leidenschaften, sondern verlangt, dass sie aus ihrem eigenen Leben heraus beurtheilt werde. Ja hierin geht er so weit, dass er meint, sobald Kunstthätigkeit und Zweckmäßigkeit geschieden würden, könne man eigentlich gar nicht von Wirkungen der Kunst reden; ihr Wesen sei „Befreiung von allen äußeren Hemmungen und Einwirkungen“ und diene zur „Vollendung des Selbst-

[1]) Schleiermacher, VII. 110. — [2]) Schleiermacher, VII. 55. — [3]) Schleiermacher, VII. 54. — [4]) Schleiermacher, VII. 165.

bewuſstſeins“[1]). Gleich aber wird dies dahin eingeſchränkt, es ſeien ſolche Wirkungen doch zuzugeben, wenn auch nur als Ausfluſs des (um ſie unbekümmerten) inneren Lebens der Kunſt. „Eine ethiſche Wirkung der Kunſt“ erblickt Schleiermacher darin, daſs ſie „mitwirke, die Gleichheit unter den einzelnen hervorzubringen und die allzu große Differenz verſchwinden zu machen“[2]). Es ſei richtig, daſs „es für die Kunſt gar nicht darauf ankomme, ob ſie dieſe ethiſchen Wirkungen hervorbringe“, unrichtig aber deshalb, „den natürlichen Zuſammenhang der verſchiedenen Functionen“ abzuleugnen[3]). Erotiſche Regungen können eine lasciue Behandlung leicht hervorbringen, allein „je mehr Kunſtwert ein ſolches Werk hat, deſto mehr wird es alles Unreine des Willens zurückweiſen, weil es an der Kunſtvollkommenheit feſthält, die ja vom wirklichen Leben ablenkt“[4]). Zwiſchen Kunſtwerken gibt es für Schleiermacher keinen anderen Unterſchied als den der Vollkommenheit in der Kunſt ſelbſt[5]). „Willensbewegungen entſtehen nur in dem Maße, als in dem Kunſtwerke etwas anderes iſt als Kunſt, und im Aufnehmenden etwas anderes als Kunſtſinn“[6]).

Damit wird von Schleiermacher jener rein contemplative vom Willen befreite Zuſtand als der äſthetiſche bezeichnet, in welchem Schopenhauer die beſeligende Wirkung der Kunſt erkannte. Loskommen von den durchs Leben hetzenden und peitſchenden Begierden, Loslöſung vom Daſein überhaupt: dies iſt die Aufgabe, welche die Kunſt nach dem Begründer des Peſſimismus zu löſen und zu leiſten hat. Aber eben darum iſt die Kunſt für Schopenhauer nicht Selbſtzweck, ſondern eine Erkenntnisart der Ideen als des allein eigent-

[1]) Schleiermacher, VII. 210. — [2]) Schleiermacher, VII. 212. — [3]) Schleiermacher, VII. 213. — [4]) Schleiermacher, VII. 216. — [5]) Schleiermacher, VII. 217. — [6]) Schleiermacher, VII. 216.

lich Wesentlichen der Welt. Wie Schelling im „System des transcendentalen Idealismus“ das Genie als das Höchste in der Ästhetik, als dasselbe, was das Ich für die Philosophie sei, feiert[1]), so erklärt Schopenhauer die Kunst schlankweg als „das Werk des Genius“. „Sie wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen . . . Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntniß der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntniß“[2]). Nicht die vernünftige, nach dem Satz vom Grunde sich richtende, sondern „die geniale Betrachtungsart gilt und hilft in der Kunst allein“[3]). Auch der ein Vierteljahrhundert später ergänzend hinzutretende zweite Band der „Welt als Wille und Vorstellung“ hält daran fest: „In Folge . . . meiner ganzen Ansicht von der Kunst ist ihr Zweck die Erleichterung der Erkenntniß der Ideen der Welt (im Platonischen Sinn)“[4]). Die Kunst ist für Schopenhauer „keine gleichberechtigte Schwester der Philosophie, sondern eine Dienerin“[5]). Er verlangt von ihr „das zur rein objectiven Auffassung des Wesens der Dinge erforderte gänzliche Schweigen des Willens“[6]) und erinnert damit an Herbarts Absonderung aller Privatgefühle, allein er will aus der theoretischen Erkenntnis, welche die Kunst vermittelt, sogleich praktische Folgerungen gezogen sehen und womöglich soll jede Kunstart, vor allem das Drama, als Quietiv des Willens wirken. Das Aufgeben des Willens zum Leben zu erreichen ist die höchste Leistung, der größte Erfolg

---

[1]) Schelling, Sämmtliche Werke, 1. Abth. III. 612—619. — [2]) Arthur Schopenhauers sämmtliche Werke, Leipzig 1873, II. 217 (Welt als Wille und Vorstellung, I. B., § 36). — [3]) Schopenhauer, II. 218, ebenso II. 287. — [4]) Schopenhauer, III. 466. — [5]) Reich, Schopenhauer als Philosoph der Tragödie (Wien 1888), S. 8. In welchen Punkten meine Ansichten sich seit dieser Erstlingsschrift änderten, zeigt das vorliegende Werk. — [6]) Schopenhauer, III. 444.

der Kunst. „Unnütz zu sein, gehört zum Charakter der Werke des Genies: es ist ihr Adelsbrief“ [1]), meint Schopenhauer freilich und verweist darauf, dass schon in der Natur das Schöne selten nützlich sei; allein wenn er auch die gemeine Nützlichkeit abweist, will er doch alle Kunst im Dienst des Pessimismus thunlichst ausnützen. „Das Ansich des Lebens, der Wille, das Daseyn selbst ist ein stetes Leiden und theils jämmerlich, theils schrecklich; dasselbe hingegen als Vorstellung allein, rein angeschaut oder durch die Kunst wiederholt, frei von Qual, gewährt ein bedeutsames Schauspiel“ [2]). Darum aber ist die Kunst zunächst nicht Weg aus dem Leben, sondern Trost in dem Leben, „erlöst nicht auf immer, sondern nur auf Augenblicke vom Leben“ [3]), erst auf ihrer höchsten Stufe, in der Tragödie, lehrt sie das Leben in seiner ganzen Schrecklichkeit erkennen und darum verabscheuen. Alle Kunst bedeutet also Abwendung vom wirklichen Dasein, die lustvoll empfunden wird, auf dem Gipfel der Kunst aber reift die Verachtung der Existenz den Entschluss sie wegzuwerfen. Diese Moral, die aus der Kunst gezogen werden soll, ist für Schopenhauer das Wertvollste an der Kunst. Dem wunschlosen Schönen kann sie aber doch nicht zugerechnet werden, ohne mit Schopenhauers eigener Theorie in Conflict zu gerathen. „Unser Gefallen am Trauerspiel gehört nicht dem Gefühl des Schönen, sondern dem des Erhabenen an; ja es ist der höchste Grad dieses Gefühls“ [4]). Schön ist es sich vom Leben abzuwenden, erhaben es missachtend wegzuwerfen.

Ein Tragiker ersten Ranges, der Schopenhauers Zeitgenosse war und im Alter sich mit den Werken des Frankfurter Einsiedlers viel beschäftigte, Franz Grillparzer, wehrte sich in seinen ästhetischen Aufzeichnungen sehr entschieden

[1]) Schopenhauer, III. 444. — [2]) Schopenhauer, II. 315. — [3]) Schopenhauer, II. 316. — [4]) Schopenhauer, III. 495.

gegen den Zweck, den Schopenhauer poſtuliert hatte: „Der Kunſt die Erkenntnis der Ideen zuzuſchreiben iſt lächerlich, da der Ausdruck Idee doch immer eine objektive Gültigkeit beanſprucht, wo es denn endlich auf die Urbilder der Dinge hinausgeht, deren Erkenntnis dem Menſchen wohl nicht gegeben ſein dürfte. Daſs dem Künſtler bei vollſtändiger Konzentration aller Kräfte (der Philoſoph konzentrirt nur die geiſtigen) das innere Weſen der Gegenſtände deutlicher werde als den übrigen Erdenſöhnen iſt allerdings anzunehmen, aber wie weit iſt es da noch bis zu den Urbildern. In früherer Zeit hat man ſtatt Ideen Anſichten geſagt und da kann es denn allerdings höchſt vernünftige und annähernd richtige geben“ [1]). Ebenſo entſchieden aber wehrte ſich Grillparzer dagegen, daſs man „durch das Unterſchieben des bloßen Vergnügens als Zweck der Kunſt den Künſtler mit dem Taſchenſpieler in eine Klaſſe“ ſetze [2]). „Schön iſt dasjenige, das, indem es das Sinnliche vollkommen befriedigt, zugleich die Seele erhebt. Was dem Sinnlichen allein genug thut, iſt angenehm. Was die Seele erhebt, ohne durch das vollkommene Sinnliche dahin zu gelangen, iſt gut, wahr, recht, was man will, aber nicht ſchön“ [3]). Im Widerſpruch gegen diejenigen, welche an die Kunſt mit den Anſprüchen einer directen moraliſierenden Wirkung herantreten, thut Grillparzer gelegentlich die kräftige Äußerung: „Die ſogenannte moraliſche Anſicht iſt der größte Feind der wahren Kunſt“, die alle Seiten der menſchlichen Natur darſtellen muſs und durch deren „Medium man auch jene genießen kann, welche das Moralgeſetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält“ [4]). Er führt erläuternd aus: „Die Poeſie ſtellt die Naturverhältniſſe

[1]) Grillparzers ſämmtliche Werke, 5. Ausgabe (Stuttgart), XV. 39. — [2]) Grillparzer, XV. 11. — [3]) Grillparzer, XV. 24. — [4]) Grillparzer, XV. 34.

wieder her, welche die conventionellen Verhältnisse gestört, und sie ist daher nothwendig um so unmoralischer, je verwickelter diese Verhältnisse im Gange der Civilisation werden. Das Verhältnis Achills zu Briseis, das unschuldigste zur Zeit Homers, würde revoltant im Munde eines neuern Dichters sein“ [1]). Er könnte da an Hero und Leander gedacht haben. Jedenfalls wendet er sich eigentlich nur gegen solche, die den beschränkten Moralmaßstab einer bestimmten Epoche an die Kunst aller Zeiten anlegen. Er selbst gedenkt gelegentlich mit sichtlicher Missbilligung der „spanischen Art, die die ästhetische Abschätzung von der moralischen beinahe völlig trennte“ [2]), und äußert sich auch sonst [3]) abfällig über Kunstwerke, die ihm geeignet schienen, Immoralität zu verbreiten. Die Kunst soll weder bessern, noch belehren, am allerwenigsten aber verschlimmern. Die Kunst ist auch nicht Naturnachahmung, sondern „die Hervorbringung einer andern Natur als die, welche uns umgibt, einer Natur, die mehr mit den Forderungen unseres Verstandes, unserer Empfindung, unseres Schönheitsideals, unseres Strebens nach Einheit übereinstimmt“ [4]). Kunst ist für Grillparzer ein Mittel der Gedankenübertragung, dem dient die Form, die den Gedanken lebendig macht; sie ist ihm, wie Jodl treffend sagt: „ein Mittel, um ein Geistiges, um Gedanken und Gefühle unmittelbar erleben zu lassen“ [5]). Grillparzers Poesie moralisiert nicht und wirkt doch moralisch.

Gegen Victor Hugos Behauptung: „Le théatre est une chose, qui enseigne et civilise“ gewendet, sagt Grillparzer, dies dürfe nur beiläufig nebenher geschehen, aber nie directer

---

[1]) Grillparzer, XV. 56. — [2]) Grillparzer, XVII. 132. — [3]) Grillparzer, XVIII. 62. — [4]) Grillparzer, XV. 25. — [5]) Jodl, Grillparzers Ideen zur Ästhetik (im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 10. Jahrgang, Wien 1900), S. 68. Vergl. auch Reich, Grillparzers Kunstphilosophie (Wien 1890).

Zweck sein[1]). Allein Hugos Auffassung von der Kunst als Mittel der Menschenbildung und Weltvollendung ist in Übereinstimmung mit dem hervorragendsten französischen Philosophen jener Zeit. August Comte erklärt es als wahre Bestimmung der Kunst, „de charmer et améliorer l'humanité", werde sie aber als Selbstzweck, ja als Ziel der Existenz betrachtet, dann sinke sie rasch „en démoralisant à la fois ses organes et son public. Il se reduirait de plus en plus à ses agréments sensuels, ou même aux difficultés techniques, sans aucune tendance morale"[2]). Comte betrachtet es als besonderen Vorzug des Positivismus, dass er die einzige Philosophie sei, „qui puisse désormais subordonner l'esprit au coeur" und daher die ästhetischen Fähigkeiten begünstige[3]). Die sociale und moralische Aufgabe der Kunst ist für Comte fraglos: „L'art consiste toujours en une réprésentation idéale de ce qui est, destinée à cultiver notre instinct de perfection"[4]). Der Positivismus bestimmt der Poesie ihre Stellung „entre la philosophie et la politique, comme émanée de l'une et préparant l'autre"[5]). Sie ist „un puissant auxiliaire de la morale, comme-on l'a toujours senti"[6]). Jetzt aber (1848) sei die Kunst „dépourvu de déstination sociale et de direction philosophique"[7]). Diese herabgekommene Kunst kann jedoch gerade so schädlich wirken, als die echte nützlich: „Ainsi dégénéré, l'art si propre à developper les instincts sympathiques, peut directement susciter le plus object égoïsme, en provoquant une entière indifférence sociale, chez ceux qui ont mis leur principal bonheur à goûter

[1]) Grillparzer, XVI. 143. — [2]) Comte, Système de politique positive ou Traité de sociologie (3. Aufl., Paris 1890), I. 280. — [3]) Comte, I. 276. — [4]) Comte, I. 282. — [5]) Comte, I. 284. — [6]) Comte, I. 287. — [7]) Comte, I. 308.

des sons ou des formes“ [1]). Der unzutreffenden Behauptung gegenüber, die Ästhetik habe „in Comtes Philosophie keinen Platz“ [2]), ist es ein Verdienst Hugo Spitzers, auf die Bedeutung Comtes als Vorläufer einer sociologischen Ästhetik hingewiesen zu haben [3]). Comte war unparteilich genug, auch die hervorragende ethisch-sociale Rolle der streng kirchlichen Kunst des Mittelalters vollauf zu würdigen, von der er höchst anerkennend spricht: „Jamais les pensées et les sentiments de notre nature morale n'ont pu obtenir une aussi parfaite expression monumentale que celle alors réalisée par tant d'admirables édifices réligieux, qui, malgré l'irrévocable extinction des croyances correspondantes, inspireront toujours, à tous les vrais philosophes une delicieuse émotion de profonde sympathie sociale“ [4]). Comte will sich der Kunst als eines Erziehungsmittels bedienen, allein es wäre ungerecht ihn zu beschuldigen, dass er dem Verstand in ästhetischen Dingen die erste Stimme zuerkenne; ganz im Gegentheil rühmt er den Positivismus, weil dieser als die einzige Philosophie, „qui puisse désormais subordonner l'esprit au coeur doit développer nos facultés esthétiques, par cela même qu'elle confère au sentiment, qui en est la vraie source, la présidence systématique de l'unité humaine“ [5]). Bei der Vervollvollkommnung der Menschheit hält Comte die Kunst für unentbehrlich.

Noch viel bestimmter als bei Comte erscheint die Kunst

---

[1]) Comte, I. 281. — [2]) Überweg-Heinze, Grundriss der Geschichte der Philosophie der Neuzeit (8. Aufl., Berlin 1897), II. 321. — [3]) Spitzer, Ästhetik, Socialpolitik und Entwicklungslehre (Euphorion 1899, 4. Ergänzungsheft), S. 10—16. — [4]) Comte, Cours de philosophie positive (2. Aufl., Paris 1864), V. 327. — [5]) Comte, Traité de sociologie, I. 275/276.

bei Pierre Josef Proudhon den Zwecken der Entwicklung dienstbar. Durch die heftigen Angriffe, deren Gegenstand der naturalistische Maler Gustav Courbet, „l'artiste aux violents paradoxes", war, sah sich der alte Revolutionär und Begründer des Anarchismus des Gedankens (1863) veranlasst, seine Ideen über Kunst aufzuzeichnen, die dann nach seinem bald darauf erfolgten Tode von seinen Freunden veröffentlicht wurden[1]). Die Berühmtheit seines geflügelten Wortes: „La propriété c'est le vol" ist seinen ästhetischen Theorien allerdings nicht zutheil geworden, und das Werk „Du principe de l'art" ist sogar gänzlich aus dem Buchhandel verschwunden. Wie sein einziger dramatischer Versuch Galilei galt, so dachte er, sei die Kunst überhaupt nur zur Verherrlichung der Ideen des Fortschrittes (wie er ihn verstand) da, und die starke Subjectivität seines künstlerischen Urtheiles wird, ihm unbewusst, von seinen politischen Tendenzen gelenkt. Spitzer nennt mit Recht als das oberste Princip Proudhons, „die Identität des Schönen, Wahren und Guten, diese Identität als Unterordnung des Schönen unter die beiden anderen Mächte verstanden und das Gute in echt socialistischem Geiste als Verwirklichung der Gerechtigkeit gefasst", ist aber doch wohl zu hart gegen „die Verschrobenheiten, um nicht zu sagen Tollheiten" seiner Kunstkritik[2]). Proudhon selbst bezeichnet es[3]) als „la grande pensée de mon livre: réconcilier l'art avec le juste et l'utile" und ist darüber vollkommen im klaren, dass Kunstgelehrte und Kunstzigeuner (la bohème et l'Académie) sich über ihn entsetzen würden. Freilich werden auch die meisten Künstler mit seiner Schilderung ihres Charakters nicht zufrieden sein: „Distingués, élégants, sensuels, cupides, capricieux, vaniteux, avides

[1]) Proudhon, Du principe de l'art et de sa déstination sociale (Paris 1865). — [2]) Spitzer, S. 22. — [3]) Proudhon, S. 367.

d'éloges et de récompenses, ils appartiennent à qui les flatte et les paye, et sont plus souvent les auxiliaires de la corruption que de la régénération“ [1]). Sie ſind für ihn „une caste indisciplinable et servile, corrompue et corruptrice, qui, sans se remuer beaucoup, agissant avec lenteur, a fait dans tous les temps beaucoup de mal et peu de bien“ [2]). Bei dieſem ſcharfen Urtheil beruft ſich Proudhon auf Plato [3]) und je ungewohnter ſo herbe Geringſchätzung künſtleriſcher Libertinage bei einem Mann ſein mag, der die ganze Geſellſchaftsordnung umſtürzen möchte, umſomehr ſcheint ſie ernſter Beachtung wert. Für andere kann dies allerdings einen Grund mehr abgeben, um Karl Marx beizuſtimmen, der Proudhon als einen wild gewordenen Kleinbürger verhöhnte. Jedenfalls denkt Proudhon durchaus anti-individualiſtiſch, wenn er die Künſtler eigentlich bloß als eine Art Mundſtück der Menge betrachtet. Hinter übertreibenden Wendungen verſteckt ſich ein Grundgedanke, welcher die ganze Milieu-Theorie Taines vorweg nimmt, deſſen Hauptwerk gleichzeitig mit Proudhons Buch erſchien. Unſer Autor meint, daſs die Künſtler ihre Ideen nicht ſich ſelbſt, ſondern ihrer Umgebung verdanken, Producte der Geſammtheit und deshalb verpflichtet dieſer zu dienen, aus der ſie jene Anregungen ſchöpfen, ohne welche ſie nichts wären als verträumte Sonderlinge: „ce qui les fait admirer et applaudir, ce qui les rend célèbres ne vient pas d'eux; ils n'en sont que les fidèles et retentissants échos; ce qui fait les miracles de la poésie et de l'art est la faculté idéaliste, non d'un individu, mais d'une collectivité“ [4]). Die Kunſtwerke ſollen nicht zum Ruhm und Vortheil der Künſtler geſchaffen werden, „mais au profit de

[1]) Proudhon, S. 357. — [2]) Proudhon, S. 356. — [3]) Proudhon, S. 360. — [4]) Proudhon, S. 123.

la félicité générale et du perfectionnement de l'espèce“ [1]). Von ſolchen Geſinnungen getragen muſs Proudhon jener erbitterte Gegner des damals von den kraftloſen Parnassiens verkündeten Princips l'art pour l'art ſein, als welcher er ſein Buch ſchrieb. In der neuen realiſtiſchen Schule ſieht er die Überwinderin einer altersſchwachen, „hors de la vie réelle“ geſtellten Kunſt, die nur noch ein Zeitvertreib ſei, und deshalb vertheidigt er Courbet. Die Kunſt iſt ihm „une faculté, une fonction, une forme de la vie, une partie intégrante et constituante de l'existence“ [2]). Hier kündigt ſich Guyau an. Das Vergnügen kann nach Proudhon nicht der einzige Zweck der Kunſt ſein, denn das Vergnügen iſt überhaupt kein Zweck. Streng teleologiſch fährt er fort: „il n'est pas vrai qu'il n'ait d'autre fin que lui-même, car tout se tient, tout s'enchaîne, tout est solidaire, tout a une fin dans l'humanité et dans la nature: l'idée d'une faculté sans but, d'un principe sans conséquence, d'une cause sans effet, est aussi absurde, que celle d'un effet sans cause. L'art a pour objet de nous conduire à la connaissance de nous-mêmes, par la révélation de toutes nos pensées, même les plus secrètes, de toutes nos tendances, de nos vertus, de nos vices, de nos ridicules, et par là de contribuer au développement de notre dignité, au perfectionnement de notre être“ [3]). Hingegen l'art pour l'art „c'est débauche de coeur et dissolution d'esprit“ [4]). Getrennt von Recht und Pflicht wird die Kunſt eine „source empoisonnée“, als die ſie ſo häufig von Hiſtorikern und Moraliſten „comme la cause de la corruption des moeurs et de la décadence des États“ bezeichnet worden iſt. „L'art pour l'art, le vers

[1]) Proudhon, S. 123. — [2]) Proudhon, S. 373. — [3]) Proudhon, S. 225. — [4]) Proudhon, S. 46.

pour le vers, le style pour le style, la forme pour la forme, la fantaisie pour la fantaisie, toutes ces vanités qui rongent, comme une maladie pédiculaire, notre époque, c'est le vice dans tout son raffinement, le mal dans sa quintéssence“ [1]). Nichts wiſſen, nicht denken, die Philoſophie verabſcheuen: „telle a été la maxime des partisans de l'art pour l'art“ [2]). In der That, man glaubt eine Streitſchrift up to date zu leſen. Der Idealismus der Form an Stelle des Idealismus der Idee geſetzt, liefert die Kunſt ſchließlich der Proſtitution aus, macht aus ihr „un agent pornocratique, le plus dangereux de tous“ [3]), aus den Künſtlern „professeurs de volupté, agents de prostitution“ [4]). Aus ſolchen Gedankengängen heraus erklärt es ſich leicht, wie Proudhon dahin gedrängt wurde zu behaupten, in der Malerei, genau wie in der Literatur und jeder anderen Sache, ſei „la pensée la chose principale“ und „en toute création d'art avant de juger la chose de gout, il faut vider le débat sur l'idée“ [5]). Auch wenn er am Schluſs ſein äſthetiſches Glaubensbekenntnis zuſammenfaſst, bleibt er dabei, „que dans toute oeuvre d'art on doit considérer en premier lieu l'idée même de l'oeuvre, son but pratique, et en second lieu l'execution: les effets avant les moyens, le contenu avant le contenant; la pensée avant sa réalisation“ [6]), und dies müſſe geſchehen, weil man zwar über die Idee, aber nicht über ihre Darſtellung mit Sicherheit urtheilen könne, auch vermöge nichts wahrhaft ſchön zu ſein, was nicht vernünftig wäre. Dieſe Verherrlichung der Logik dürfte vielen ſelbſt unlogiſch erſcheinen und klingt ſehr übertrieben. Was Proudhon ſagen wollte, drückt er klarer

[1]) Proudhon, S. 46/47. — [2]) Proudhon, S. 219. — [3]) Proudhon, S. 255. — [4]) Proudhon, S. 354. — [5]) Proudhon, S. 14. — [6]) Proudhon, S. 371.

aus, wenn er meint: „Là où manque l'âme, la sensibilité, il n'y a point d'art, il n'y a que du métier“ [1]). Die Fähigkeit, Gefühle ſtark zu empfinden, iſt „la cause première de l'art. En cela consiste, ce que j'appelerai la puissance d'invention de l'artiste; son talent (d'exécution) consistera à faire passer dans l'âme des autres le sentiment, qu'il éprouve“ [2]). Die Kunſt zeigt ſich auch bei Proudhon als Mittel der Gedankenübertragung. Selbſt ſo fern liegende Gebiete wie Landſchaftsmalerei und Schilderungen von Gegenden ſind von dieſem Geſetz nicht ausgenommen, denn der Menſch ſucht ſich in der Natur, und die Sehnſucht nach ihr erwacht am lebhafteſten „au sein des grandes capitales“ [3]). Die Kunſt iſt für Proudhon nicht frei, „justice et vérité, conscience et science, droit et savoir“ ſind ihr übergeordnet [4]). Die Miſſion der Kunſt iſt es, „de nous porter à la vertu et de nous relever du vice“ [5]). Die Kunſt iſt „moralisateur et révolutionnaire: il fait par les moyens, qui lui sont propres, la critique des moeurs“ [6]). Aus alldem ergibt ſich als entſcheidendes Schluſsreſultat dieſe Definition der Kunſt: „Une représentation idéaliste de la nature et de nous mêmes en vue du perfectionnement physique et moral de nôtre espèce“ [7]).

Ehe noch Hippolyte Taine es ausſprach: „Les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent, que par leur milieu“ [8]), hatte Proudhon die Kunſt unter dieſem Geſichtspunkt betrachtet und die „température morale qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art“ [9])

---

[1]) Proudhon, S. 21. — [2]) Proudhon, S. 19. — [3]) Proudhon, S. 31. — [4]) Proudhon, S. 44. — [5]) Proudhon, S. 61. — [6]) Proudhon, S. 294. — [7]) Proudhon, S. 43. — [8]) Taine, Philosophie de l'art (Paris 1865), S. 17. — [9]) Taine, S. 17.

unterſucht. Hier aber ſcheiden ſich die Wege. Proudhon zählt durchaus zu den Äſthetikern, die Taine bekämpft, für welche die Kunſt eine Aufgabe und ein Ziel hat. Dieſem Feuergeiſt wäre das völlig unmöglich, was Taine mit ſachlicher Kühle verlangt: „La science ne proscrit ni ne pardonne, elle constate et elle explique“ [1]). Für Proudhon heißt alles verſtehen nicht alles verzeihen; auch er vermag ſich gewiſſe Kunſterſcheinungen zu erklären, aber er ſtellt ſie nur feſt, um ſie zu verdammen, indeſſen Taines Wiſſenſchaft „a des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent le plus opposées“ [2]). Zwiſchen beiden herrſcht da mehr ein ſtarker Unterſchied des Temperaments als der Anſchauungen. Taines Definition: „L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes“ [3]) ſteht Proudhons Auffaſſungen nahe genug. Im Gegenſatz zu jenen Äſthetikern, welche die Abſonderung der Privatgefühle angeſichts des Kunſtwerkes forderten und beinahe für ſelbſtverſtändlich hielten, führt Taine aus, daſs die Menſchen „ne peuvent comprendre que des sentiments analogues à ceux qu'ils éprouvent. Les autres sentiments si bien exprimés qu'ils puissent être, n'ont point de prise sur eux“ [4]). Daraus folgert er: „qu'en tout cas compliqué ou simple, le milieu, c'est-à-dire l'état général des moeurs et de l'esprit détermine l'espèce des oeuvres d'art en ne souffrant que celles qui lui sont conformes, et en éliminant les autres espèces, par une série d'obstacles interposés et d'attaques renouvelées à chaque pas de leur développement“ [5]). So ſteht die Kunſt auch bei Taine völlig unter

[1]) Taine, S. 21. — [2]) Taine, S. 22. — [3]) Taine, S. 79. — [4]) Taine, S. 94. — [5]) Taine, S. 98.

dem Einfluſs der Moral. Er fragt nicht danach, ob dies ſein ſoll, er conſtatiert (mit zahlreichen hiſtoriſchen Beiſpielen) die Thatſache, daſs es ſo iſt. Der fundamentale Unterſchied iſt freilich der, daſs der heißblütige Revolutionär nur eine einzige allgemeine, gleiche Moral kennt, während der elegante Skeptiker im Panopticum der Weltgeſchichte gar vielerlei ſehr verſchiedene Moralen an ſich vorüberziehen ſieht, die kommen, herrſchen und vergehen und deren jede ihren Ausdruck in einer ihr adäquaten Kunſt findet. Die Kunſt, das iſt „la faculté d'apercevoir et d'exprimer le charactère dominant des objects“ und „la meilleur oeuvre et le premier né“ der Civiliſation[1]). In keinem äſthetiſchen Syſtem iſt die Kunſt in unmittelbarere Verbindung mit der Moral geſetzt als in Taines Milieu-Theorie.

Wenn Proudhon der Kunſt Ägyptens nachrühmt, ſie zeige eine geſchloſſene collective Kraft, die der individualiſtiſchen äſthetiſchen Anarchie unerreichbar ſei[2]), ſo muſs Herbert Spencer bei ſeinen ſociologiſchen Betrachtungen den Fortſchritt der Künſte gerade auf entgegengeſetzte Weiſe erklären als Reſultat der Umbildung des Gleichartigen zum Ungleichartigen, der fortentwickelten Integration und Differencierung. In einem ſeiner früheſten äſthetiſchen Aufſätze (aus dem „Leader“, 1852—1854) über Gracefulness betont Spencer die „connection between gracefulness and economy of force“[3]) und meint, „the graceful way of performing any evolution is the way that costs least effort“[4]). Hier beſteht alſo eine Beziehung zwiſchen dem äſthetiſch Wohlgefälligen und dem Nützlichen und Grazie gefällt, weil ſie zweckmäßig iſt. Das künſtleriſche Gefühl dient unbewuſst der Weltentwicklung. Dementſprechend ſchließt auch der Aufſatz über

[1]) Taine, S. 163. — [2]) Proudhon, S. 54. — [3]) Spencer, Essays (London 1868), II. 315. — [4]) Spencer, Essays, II. 316.

„Personal beauty“ (aus dem „Leader“): „that mental and facial perfection are fundamentally connected, and will, when the present causes of incongruity have worked themselves out be ever found united“[1]). Am klarsten treten die Grundgedanken Spencers in seiner Philosophie des Stils hervor, die im October 1852 in der „Westminster Review“ erschien. Auch der Stil ist wie „all highly-organized products, both of man and of nature: it will be, not a series of like parts simply placed in juxta-position, but one whole made up of unlike parts that are mutually dependent“[2]). Zur Einheit organisierte Vielheit ungleichartiger Individualitäten, die in Wechselwirkung leben, ohne ihre Besonderheit aufzugeben: dies wäre der höchste Stil der Existenz. Die Besonderheit des Schönen und des Nützlichen wird darum auch gewahrt, obschon ihre Beziehungen erkannt worden sind. In dem kleinen Leader-Aufsatz „Use and beauty“ vertritt Spencer sogar den von Ralph Waldo Emerson bereits überwundenen Standpunkt, was zum praktischen Gebrauch diene, könne künstlerisch nicht interessieren, erst vergangene Epochen würden für uns durch den Contrast mit unserer Lebensführung „ornamental“. An den Ruinen mittelalterlicher Burgen zeigt er die „metamorphosis of the useful into the beautiful“[3]). Wenn er dort ausführt, der „primitive man“ könnte da nur Ideenverbindungen des Nutzens haben, wo wir das Schöne sehen, so liegt hier ein Keim seiner 1872 in den „Principles of psychology“ gebotenen Theorie der ästhetischen Gefühle. Diese Theorie knüpft an Schiller an, dessen Ableitung der Kunst aus dem Spieltrieb Spencer (ohne sich übrigens zu erinnern, welcher Deutsche dies gesagt

[1]) Spencer, Essays, II. 162. — [2]) Spencer, Essays, II. 47. — [3]) Spencer, Essays, I. 430.

habe) „den Schatten einer Wahrheit“ [1]) zuerkennt. Die Freude am Sieg im Spiel ist das „Correlat des Erfolges im Kampf ums Dasein“. Die Organe sind geneigt „in ideale Thätigkeit überzugehen, wenn es an realer Thätigkeit fehlt“ [2]). Je mehr das Spiel ästhetischen Charakter gewinnt, desto mehr löst es sich von der Aufgabe, dem Leben unmittelbar zu dienen, ab. „Der Begriff des Schönen unterscheidet sich vom Begriff des Guten gerade darin, dass er nicht auf irgendwie zu erreichende Ziele hinweist“ [3]). Allein trotzdem stellt Spencer die Erregung altruistischer Gefühle auf ästhetischem Wege „natürlich höher“ als die egoistischer oder auch ego-altruistischer Gefühle [4]). Auch erklärt er viele Kunstwerke, die ihm technisch genügen, gleichwohl zu verwerfen, weil sie an Gemüthsbewegungen „nicht von sonderlich edler Art“ appellieren [5]), während er sich von der Zukunft verspricht, dass ihre Kunstformen an die höheren „in viel beträchtlicherem Maße als gegenwärtig appellieren werden“ [6]). Der Gegenwart gegenüber verhält er sich aber fast so skeptisch wie Rousseau, wenn er meint: „Die überschwängliche Sympathie für Personen in einem Roman oder einem Drama wird nur empfunden auf Kosten einer darauf folgenden Unempfindlichkeit“ für die Vorgänge des wirklichen Lebens [7]). Die Musik hält Spencer für das unschädlichste Vergnügen, die anderen Künste können leichter abträgliche Wirkungen üben, am bedenklichsten ist die Poesie, weil sie das Mitgefühl mit den Lebenden bedroht. „Häufiger Theaterbesuch ist daher ebenso wie vieles Romanlesen ethisch zu missbilligen“ [8]). Spencer möchte Ästhetisches und Ethisches möglichst sondern, allein es zeigt sich, dass dies für eine evo-

[1]) Spencer, Principien der Psychologie (Stuttgart 1877), II. 706. — [2]) Ebenda, II. 711. — [3]) Ebenda, II. 715. — [4]) Ebenda, II. 726. — [5]) Ebenda, II. 727. — [6]) Ebenda, II. 730. — [7]) Spencer, Principien der Ethik (Stuttgart 1894), I. 547. — [8]) Ebenda, I. 548.

lutioniſtiſche Philoſophie auf die Dauer nicht möglich iſt, und ſo kehrt er (gelegentlich ſogar mit einem naiven „natürlich“) zur teleologiſchen Betrachtungsweiſe zurück, die auch in der Kunſt eines der Mittel zur Weltvollendung erblickt. Ohne ſich ſelbſt darüber völlig klar zu ſein, zählt Spencer wie Comte zu den Gegnern des „l'art pour l'art“. Jedenfalls erkennt er ſtets moraliſche Rückwirkungen der Kunſtwerke an und berückſichtigt dies bei ihrer Wertung.

Im ſelben Jahre wie Taines und Proudhons Werk erſchien Robert Zimmermanns „Allgemeine Äſthetik als Formwiſſenſchaft“, der Verſuch feſtzuſtellen, was allgemein und nothwendig ohne Rückſicht auf den Wandel der Zeiten gefallen müſſe. Dies wird in beſtimmten Formverhältniſſen gefunden und als claſſiſch dem romantiſchen Miſsbrauch entgegengeſetzt. Die Frage des Verhältniſſes der Kunſt zur Moral exiſtiert für dieſe Äſthetik einfach nicht und hier wie in manchem anderen Punkt könnte die ſtreng formaliſtiſche Äſthetik Zimmermanns von Anhängern des l'art pour l'art ausgenützt werden. Zimmermann verkennt nicht, daſs da ein Problem philoſophiſcher Natur vorliegt, aber er bekümmert ſich nicht weiter darum. Er unterſcheidet zwei Claſſen des äſthetiſchen Urtheils, ſittliches, das ſich auf die Formen des Wollens, und „eigentliches Kunſturtheil im engern Sinn“, das ſich auf die Formen „an anderen Objecten, gleichviel welchen“ bezieht[1]). So trennt er im Geiſt ſeines Vorbildes Herbart. Danach gehört unſer Problem nicht in den Kreis ſeiner Betrachtungen und er kann es unberückſichtigt (demnach auch unentſchieden) laſſen. In letzter Linie ſoll aber doch auch ſeine Äſthetik der lebendigen Entwicklung dienen, obſchon ſie dieſe Fragen aus ihrem eigenen Gebiet hinausweist, denn

[1]) Zimmermann, Allgemeine Äſthetik (Wien 1865), § 351.

sie eröffnet am Schluss die Perspective auf eine ästhetische Erziehung, die „auf die ganze gegebene Natur und den ganzen (vorstellenden, fühlenden und wollenden) Menschengeist, ja auf die gesammte Geisterwelt" ausgedehnt werden soll [1]). So gleichgiltig der Formalist Zimmermann sich gegen den Gehalt verhält, so erklärt er doch deutlich: „Was der ästhetische Formalist aufstellt, ist einfach, dass ein schöner Gegenstand als solcher nur durch die Form gefalle; was er aber nicht leugnet, ist, dass er außerdem auch noch, insoferne er zugleich wahr und gut ist, durch seinen Gehalt gefallen könne" [2]). Die Gefühlswirkungen der Kunst und ihr Einfluss auf die Moral werden also nicht in Abrede gestellt, sondern bloß anderen Untersuchungsweisen überlassen.

In dieser Beziehung nimmt auch der andere Wortführer der Schule Herbarts, Theodor Vogt, den gleichen Standpunkt ein. Er leugnet es, dass das Schöne zugleich gut sein müsse [3]), man habe kein Recht zu „der Forderung, es solle das Schöne uns veredeln" [4]). „Das Schöne ist weder gut noch wahr, noch religiös — es ist ebenso gut das Gegentheil — sondern es ist eben schön, d. h. ein Wohlgefälliges, welches sich in objectiven Verhältnissen darstellt" [5]). Die subjectiven Beigaben des Gefühls sondert Vogt mit strenger begrifflicher Schärfe von dem objectiven Urtheil und verwahrt sich gegen „die Vermischung des Ethischen mit dem specifisch Ästhetischen. Dass ein Kunstwerk eine moralische Wirkung hervorrufen kann, steht außer allem Zweifel, aber diese Wirkung erzeugt ein Werk eben nicht als ein schönes im engeren Sinne" [6]). Vogt gibt zu, dass Beziehungen zwischen

[1]) Ebenda, § 980. — [2]) Zimmermann, Zur Reform der Ästhetik als exacte Wissenschaft; in den „Studien und Kritiken" (Wien 1870), II. 252. — [3]) Vogt, Form und Gehalt in der Ästhetik (Wien 1865), S. 5. — [4]) Vogt, S. 8. — [5]) Vogt, S. 91. — [6]) Vogt, S. 134.

Kunſt und Moral beſtehen, nur gehört die Betrachtung derſelben nicht mehr der Äſthetik an. Im ſelben Sinn erblickt auch Vogt in der Poeſie (wie im Schönen überhaupt) eine Culturmacht, die „als ſchöne Kunſt auf den äſthetiſchen Geſchmack wirkt, als Kunſt der Gedanken auf den Wachsthum des Geiſtes“ [1]). „Das Schöne aber fragt nicht, was das für Gedanken ſind, welche bildungsfähig ſind, ſondern wie ſie verbunden ſind, um unſer Urtheil lebendig und unſere äſthetiſche Freude rege zu machen“ [2]). Sittliche Veredlung von einem ſchönen Werk zu verlangen iſt ein frommer Wunſch [3]), der in Erfüllung gehen oder enttäuſcht werden kann, ohne daſs dies den äſthetiſchen Wert des Kunſtwerks erhöht oder vermindert. Die Unabhängigkeit der Äſthetik von der Ethik findet ſo in Vogt einen eifrigen Vertheidiger. Die Kunſt mag welche praktiſchen Wirkungen immer ausüben, das iſt für ihre theoretiſche Würdigung gleichgiltig. Dieſe in ſich geſchloſſene Anſchauung lehnt es von ihrem Standpunkt mit Recht ab, etwas anderes als Formverhältniſſe äſthetiſch zu beurtheilen; die Art der Verknüpfung der Formglieder gibt der Kunſt als Kunſt ihren Wert.

In den Göttinger Vorleſungen jenes Jahres, in welchem die Werke Proudhons, Taines, Vogts und Zimmermanns erſchienen, betonte Hermann Lotze: „Wir ſetzen in dem Weltganzen unbedingt wertvolle Zwecke voraus, um deren willen überhaupt alles iſt, was iſt“ [4]). Unter dieſem Geſichtspunkt betrachtet er auch das Schöne. Sobald man ſeinen Satz billigt: „Unbedingten Wert hat nur das Gute“ [5]), muſs die Kunſt in Beziehung zu dem Zweck gebracht werden, der Verwirklichung des Guten zu dienen. Dies kann auch dadurch

[1]) Vogt, S. 150. — [2]) Vogt, S. 151. — [3]) Vogt, S. 77/78. — [4]) Lotze, Grundzüge der Äſthetik, 2. Aufl. (Leipzig 1888), § 14. — [5]) Ebenda, § 13.

geschehen, dass das Schöne die Gestaltungen des Guten vorausahnen lässt. „Einheit in der Mannigfaltigkeit, Gleichgewicht, Symmetrie, Stetigkeit und Consequenz in der successiven Entwicklung gefällt uns nicht bloß durch das, was diese Verhältnisse formal sind, sondern weil wir fühlen, dass es diejenigen formalen Verhaltungsweisen sind, welche das Wohlwollen, die Gerechtigkeit, die Beständigkeit und Billigkeit, d. h. einzelne Seiten des Guten allgemein derjenigen Welt auferlegen würden, in welcher das Gute schrankenlos herrschte“[1]). Ein Erhabenes „ohne einen sittlichen Hintergrund“ nennt er „ganz unästhetisch“[2]). Auch als Historiker der Ästhetik schaltet Lotze gelegentlich seine Ansicht ein, „eben diejenigen Formen seien schön, die wir in lebendiger Erfahrung als die natürlichen Ausdrucksweisen des sittlichen Geistes kennen“[3]). Als Teleologe muss er in der Kunst ein Mittel zur Beförderung des Weltzwecks erblicken.

Von manchen, aber nicht von allen sittlichen Forderungen möchte J. H. v. Kirchmann die Kunst freigesprochen sehen: „Ein Kunstwerk, welches seine ideale Wirksamkeit auf sittliche Erhebung gründen will, muss die Sittlichkeit seines Landes und seiner Zeit streng innehalten“, will es aber „nur als einfach Schönes oder als natürlich Erhabenes gelten“, dann ist es daran „nicht unbedingt gebunden“ . . . „Die Schranken, welche die Sittlichkeit dem Schönen auferlegt, kommen nicht aus der Sache, sondern aus der Persönlichkeit des Genießenden“ und müssen nur darum beobachtet werden, damit der ideale Genuss keine Störung erleide[4]). Da nach Kirchmanns eigenthümlicher Auffassung Sittlichkeit lediglich heteronom zu begründen ist und in der Achtung vor dem Gebot realer Autoritäten be-

[1]) Ebenda, § 20. — [2]) Ebenda, § 29. — [3]) Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland (München 1868), S. 97. — [4]) v. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage (Berlin 1868), I. 309.

steht, kann die Scheinwelt der Kunst von der Beobachtung mancher Gebote, die dem realen Menschen gelten, ausgenommen werden. Das darf aber nur geschehen, weil und soweit es ohne Folgen in der Wirklichkeit bleibt, für die Kirchmann denn doch recht philiströs denkt, wenn er behauptet: „Selbst die Schauspiele und Romane der besten modernen Dichter ruhen bei näherer Prüfung auf einer Moral, die niemand billigen kann“[1]). Vorsichtiger wäre der Ausdruck gewesen: die ich nicht billigen kann.

Bei Friedrich Theodor Vischer konnte man in der That früher in Verlegenheit sein, da er seine „Ästhetik“ in den „Kritischen Gängen“ förmlich desavouiert, aber kein umfassendes neues Werk veröffentlicht hatte. Seitdem jedoch aus seinem Nachlass die Vorträge „Das Schöne und die Kunst“ veröffentlicht wurden, scheint es am gerathensten, diese spätere Form in erster Linie zu berücksichtigen. Schon in der „Ästhetik“ nannte er „das Schöne seinem Gehalte nach einfach identisch“ mit dem Guten, dem sich verwirklichenden Zweck, als den sich die Idee in höchster Bedeutung darstellt[2]). Noch stärker wird diese Ansicht durch die Behauptung accentuiert: „Der würdigste Gehalt des Schönen liegt in den sittlichen Mächten des öffentlichen Lebens“[3]). In seinem Bemühen, „die Allgemeinheit des Wohlgefallens am Schönen“ bei ungleichen ethischen Anschauungen zu retten, ohne den sittlichen Gehalt zu opfern, kommt er zu dem Satz: „Es muss im Schönen etwas sein, was auch dem sittlich Unreifen das sittliche Ideal einleuchtend macht, und es gefällt ungleich Denkenden gleich“[4]). Das sind zwei Behauptungen, die in keinem nothwendigen Connex miteinander stehen; die eine kann zutreffen und die andere des-

[1]) Kirchmann, I. 313. — [2]) Vischer, Ästhetik, I. Theil (Reutlingen und Leipzig 1846), S. 77. — [3]) Vischer, Ästhetik, I. 75. — [4]) Vischer, Das Schöne und die Kunst (2. Aufl., Stuttgart 1898), S. 48.

halb doch falsch sein. „Die großen Dichter hatten immer ethische Wucht," erklärt Vischer und beruft sich auf Aischylos, Sophokles, Shakespeare, Goethe, Schiller, bei denen dies „Grundgefühl der sittlichen Lebensmacht" vorwalte, „ohne dass auch nur ein Wort pastoralen Geschmack hätte"[1]). „Das Unsittliche," meint Vischer, „wird immer auch zum Häßlichen. Die Predigt, dass das Schöne ein paradiesisches Gebiet habe — und nur Zeloten werden das nicht dulden wollen — gibt keinen Freibrief für die Pikanterie einer verdorbenen Kunst und verdorbenen Sitte, gilt wahrhaft nicht dem Krebsschaden: den Cafés chantants, wo die Jugend in Massen dem frech sich enthüllenden Weib gegenübersitzt, das in näselnden Lauten schlüpfrige Verse singt"[2]). Was Vischer ablehnt, ist lediglich der moralische Zweck, wohl aber fordert er den moralischen Gehalt des Schönen. Nicht umsonst ist Vischer der Schöpfer des „Auch Einer", der meint: „Das Moralische versteht sich immer von selbst"; deshalb glaubt er dies von allen und wehrt sich häufiger gegen das Moralisieren als gegen die gewollte Immoralität, die er darum nicht minder scharf verurtheilt. Er nennt ein Verhalten zur Kunst pathologisch, wenn den Betrachtenden „der Stoff packt, der praktische, moralische, didaktische, politische Wert" und deshalb die Erscheinung als solche nicht erfasst wird, ebenso pathologisch aber sei es, wenn man „sich sinnlich dazu verhält"[3]). Er will auch die Tendenz nicht völlig ausschließen, sobald sie nur nicht ganz befangen ist: „Ganz wohl darf ein feuriges Gemüth, das charaktervoll auf einem bestimmten Standpunkt steht, von diesem aus künstlerische Gebilde schaffen"[4]). Vischer ist viel zu sehr Hegelianer gewesen und geblieben, um an die Kunst als Selbstzweck zu glauben, die vom Sittlichen völlig

[1]) Ebenda, S. 171. — [2]) Ebenda, S. 170. — [3]) Ebenda, S. 45. — [4]) Ebenda, S. 39.

losgetrennt sei, ja ihm feindselig gegenübertreten dürfe, weil sie das eigentlich Wichtige im Leben sei, neben dem das Moralische klein und verächtlich erscheine.

Noch weiter entfernt von einer solchen Betrachtungsweise und Abschätzung war John Ruskin, dem man nun endlich auch bei den Deutschen jene Beachtung zutheil werden lässt, die er bei seinen Landsleuten längst und auch bei den Franzosen verhältnismäßig früh gefunden. Es bedeutet freilich eine vollständige Verkennung Ruskins, wenn Robert de la Sizeranne sagt: „Da er sehr wohl einsah, dass er von seinen Landsleuten nicht verstanden werden würde, wenn er ihnen einfach vom Schönen in Natur und Kunst spräche, so sprach er ihnen vom Wahren, Guten, Nützlichen und Moralischen, von biblischen Gedanken und den Merkwürdigkeiten der Wissenschaft“[1]). Es ist höchst erstaunlich, dass Sizeranne so urtheilt, der sich selbst dann gründlich widerspricht, indem er constatiert[2]), die englische Malerei habe ein außerhalb der Ästhetik stehendes Ziel, sie wende sich auch an den Geist, den Verstand, das Gedächtnis, das Gewissen und das Herz; er beruft sich dabei auf Collingwood, der erklärt: „Die höhere Kunst realisiert wohl die Schönheit, aber sie macht nicht ihr Hauptziel aus ihr“, sowie auf eben den Ruskin, den er vorher so ganz anders einschätzte. Dieser Franzose steht gänzlich unter dem Banne des Schlagwortes „l'art pour l'art“, deshalb schließt er: „Die englischen Maler sind große Versucher: bewundern wir sie, aber folgen wir ihnen nicht“[3]). Weit unbefangener, obschon gleichfalls als Gegner, stand Milsand dem großen Briten gegenüber. Er gibt zu, dass Ruskin mit der Annahme Recht habe, „qu'on n'est pas

[1]) De la Sizeranne, Die zeitgenössische englische Malerei (München 1899), S. 36. — [2]) Ebenda, S 231. — [3]) Ebenda, S. 252.

artiste à moins d'être d'abord un penseur et une nature généreuse“ [1]). Er beklagt es aber, daſs dieſer die Architektur und die Malerei zwar ſehr, doch nicht um ihrer ſelbſt willen geliebt habe und das, was er entdeckt, von ihm nicht in den Dienſt der Kunſt geſtellt worden ſei [2]): „Il a été plus préoccupé du développement de l'homme en tout sens, de son progrès intellectuel et réligieux, de sa santé morale enfin que de ses facultés plastiques et de l'action que sa santé morale pouvait avoir sur elles; et en somme, c'est l'art lui-même qu'il a mis au service d'un but étranger à l'art“. Aber Milſand bemerkt, daſs Ruskin ſeinem Volke ſein Programm nicht aufgezwungen habe, ſondern der Ausdruck der Inſtincte ſeiner Heimat ſei. Damit kommt er dem Weſen dieſes romantiſchen Puritaners, der die Renaiſſance ablehnte, um die Gothik mehr zu verherrlichen, weit näher als Sizeranne. Ruskins Art prägt ſich in einer bitteren Antitheſe aus, die gelegentlich in den „Stones of Venice“ angebracht wird: „in früherer Zeit benutzte man ſein Malertalent, um die Ideale des Glaubens zu veranſchaulichen; in ſpäteren Zeiten benutzte man die Ideale des Glaubens, um ſein Malertalent zu zeigen“ [3]). So ſei man dahin gelangt völlig gleichgiltig gegen den Stoff nur auf Farbe und Technik zu achten, was Ruskin ebenſo perhorresciert wie Proudhon, er, der in den „Lectures on Art“ erklärt, „genau genommen iſt die Schönheit aller möglichen Kunſt das äußere Zifferblatt der von ihr ausgedrückten ſittlichen Reinheit und Erhabenheit der Empfindung“ [4]). In den ſchärfſten, abſchreckendſten Ausdrücken weiſen „The two path“ das „l'art pour l'art“

[1]) Milſand, L'esthétique anglaise. Étude sur M. John Ruskin (Paris 1864), S. 167. — [2]) Milſand, S. 170. — [3]) Ruskin, Wege zur Kunſt. Eine Gedankenleſe von Jakob Feis (Straßburg o. J.), II. 80. — [4]) Ruskin, Wege zur Kunſt, I. 39.

weit von sich: „Wo immer man die Kunst um ihrer selbst willen ausübt und der Arbeiter nur Freude hat an dem, was er schafft und hervorbringt, statt an dem, was er verdolmetscht oder veranschaulicht — dort hat die Kunst einen höchst verhängnisvollen Einfluss auf Kopf und Herz und endigt, wenn dermaßen lange verfolgt, sowohl in der Zerstörung der intellectuellen Kraft als des sittlichen Halts; indessen Kunst, welche sich mit demuthsvoller Selbstvergessenheit der klaren Darlegung und Veranschaulichung der Thatsachen des Weltalls hingibt, der Menschheit immer nützt, ihr Segen, Trost, Stärke und Heil verleiht“[1]). Noch heftigere Erbitterung fühlt er gegen jene Strolche, wie er sie in „Fors Clavigera“ nennt, welche „die Straße mit Reclamen und Schandbildern verunstalten, junge Mädchen zur verderblichen Romanlectüre verleiten oder die ganze Nation tagtäglich an den Rand eines abertausend Meilen großen, schlecht gedruckten Lügenschlunds locken“[2]), kurz gesagt, die Freiheit der Kunst als Schild ihrer eigenen Schlechtigkeit benützen und allen unedlen Instincten dienen, um so ihr Auskommen zu genießen. Deshalb verfällt Ruskin aber keineswegs in den Fehler, mangelhafte Leistungen mit der löblichen Gesinnung zu entschuldigen, ja er wendet sich auch gegen den naheliegenden Irrthum, sich durch hervorragende Kunstwerke für bestimmte Gesinnungen gewinnen oder selbst nur in ihnen bestärken zu lassen: „Wir dürfen einerseits weder zugeben, dass unser Urtheil über den wirklichen Wert irgend einer Kunstgattung von unseren religiösen Lieblingsgedanken, die darin zum Ausdruck gelangen, bestimmt wird; andererseits, dass die Kunst selber ein rechtmäßiges Mittel zur Bekräftigung und Bestätigung unserer Überzeugungen

[1]) Ruskin, I. 89. — [2]) Ruskin, I. 146.

dadurch wird, daſs ſie verſucht, unſere unklaren geiſtigen Vorſtellungen dem Auge zu veranſchaulichen, als wäre die größere Klarheit des Bildes ein ſtärkerer Beweis für ſeine Wahrheit“ [1]). Allein dies hindert ihn nicht, einen gewiſſen Hintergrund moraliſcher Geſinnung vom Künſtler wie vom Kunſtfreund zu verlangen, dies als eine Grundbedingung des activen wie des paſſiven Kunſtgenuſſes zu betrachten: „Vollkommener Geſchmack iſt die Fähigkeit, das größtmögliche Vergnügen aus dem Kern der Dinge zu ſchöpfen, zu denen ſich unſere ſittlich geläuterte, vollkommene Natur hingezogen fühlt“ [2]). Und als dieſe Behauptung viel heftigen Widerſpruch erregte, verſtärkte ſie Ruskin noch (in einer bloß ſcheinbar an Herbart anklingenden Wendung): „Geſchmack iſt nicht nur ein Theil der Sittlichkeit und ein Hinweis auf ſie; er iſt die geſammte Sittlichkeit“. „Jedes Wohlgefallen an der ſchönen Kunſt und alle Vorliebe dafür geht hinaus auf die ſchlichte Liebe zu dem, was geliebt zu werden verdient“ [3]). Was uns aber liebenswert ſcheint, das iſt für unſere ganze Weſensart bezeichnend. Wer unſeren Geſchmack zu bilden ſucht, ſucht unſeren Charakter zu bilden. Bilden jedoch heißt das Vorhandene abändern, neugeſtalten; Urſache genug, uns vor künſtleriſchen Irrlehren zu hüten. Darum muſs Ruskin, der ſo ernſte, hehre Anſchauungen von der Kunſt hat, mit Ingrimm jene befehden, welche Freiheit der Kunſt fordern, um Frechheit der Künſtelei gutheißen zu dürfen. Die Lehre, die er ſeiner Nation gab, jedes Volk könne zu eigenartigen, bedeutſamen Kunſtleiſtungen gelangen, indem es ſich beſtrebe, unbefangen und wahrheitsgetreu ſeinen Charakter und ſeine Moral in Kunſtwerken auszuprägen, iſt auf fruchtbaren Boden gefallen und war von weſentlichſtem Antheil an dem über-

[1]) Ruskin, I. 132. — [2]) Ruskin, I. 120. — [3]) Ruskin, I. 120 u. 123.

raſchenden Aufſchwung der bildenden Künſte in England in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Auch Guſtav Theodor Fechner brachte den bildenden Künſten regeres Intereſſe entgegen als der ſonſt von den deutſchen Äſthetikern bevorzugten Dichtkunſt. Es ſcheint, daſs ihm hiedurch ſein empiriſches Verfahren näher lag. Architektur, Malerei und Sculptur veranlaſſen weniger zu metaphyſiſchen Träumereien und ſchärfen den Blick für das Reale. Wer wie Fechner das Aſſociationsprincip zum Angelpunkt ſeiner Äſthetik machte, der konnte nicht daran denken, die Wechſelwirkung von Gutem und Schönem in Abrede zu ſtellen. Fechner geht aber, von ſeiner eudämoniſtiſchen Weltanſchauung veranlaſst, noch viel weiter und ordnet eigentlich das Schöne dem Guten nicht bei, ſondern unter. Er ſtellt ähnliche Anſprüche wie Ruskin. Fechner will die Grenzen des Guten und Schönen keineswegs tilgen, um beide unterſchiedslos in einander überfließen zu laſſen, allein zum wahrhaft Schönen, zum echten Schönen „hat man auch den Wert der Luſt, die in das Gefallen miteingeht, zuzuziehen, wonach der Begriff des echten Schönen einer weſentlichen Mitbeſtimmung durch den Begriff des Guten unterliegt ... im Begriffe des Schönen im engſten Sinne kreuzen ſich die Allgemeinbegriffe des Schönen und Guten, indes ſie ſonſt übereinander hinausgreifen“[1]). Deshalb findet er auch, daſs „ein trauriger Abſchluſs ohne irgend ein Moment der Verſöhnung überhaupt gegen die Regeln der Kunſt bleibt“, halte doch auch die Weltordnung das Princip ſchließlicher Verſöhnung ein[2]). Mit einer gewiſſen ſelbſtſicheren Unduldſamkeit erklärt dieſer hedoniſtiſche Teleologe: „Nur das hat als wahrhaft, als objectiv ſchön zu gelten, woran unmittelbares Wohlgefallen

[1]) Fechner, Vorſchule der Äſthetik (Leipzig 1876), I. 16. — [2]) Fechner, II. 239, vergl. auch II. 17.

zu haben mit Rücksicht auf alle Folgen und Zusammenhänge gedeihlich im Ganzen ist“[1]). Als entscheidendes Princip der Beurtheilung der Güte des Geschmackes stellt Fechner am Schluss des Capitels vom Geschmack mit starker Betonung dieses auf: „Der beste Geschmack ist der, bei dem im Ganzen das Beste für die Menschheit herauskommt; das Bessere für die Menschheit aber ist, was mehr im Sinne ihres zeitlichen und voraussetzlich ewigen Wohles ist“[2]). Fechner denkt keineswegs an eine Kunst jenseits von Gut und Böse, sondern legt ein beträchtliches Gewicht auf den moralischen Factor im Kunstgenuss. Auch das Schöne ist ihm nur ein Mittel zur Verwirklichung dessen, was er das höchste Gut nennt: „Der Mensch soll, so viel an ihm ist, die größte Lust, das größte Glück in die Welt überhaupt zu bringen suchen“[3]).

Noch mehr Empiriker als Fechner, suchte Wilhelm Scherer sich in seinen Collegienheften zur „Poetik“, die nach seinem vorzeitigen Ableben in unvollkommener Gestalt dem Druck übergeben wurden, mit den Problemen der Ästhetik abzufinden. Er fordert, sie solle „nicht vorschnell von Gut und Schlecht reden, sondern höchstens von größeren oder geringeren, oder noch lieber von den verschiedenen Wirkungen, welche durch verschiedene Arten der Poesie hervorgebracht werden. In der Analyse der Wirkungen werden zum Theil allerdings Werturtheile gegeben. Eine Poesie, von der gesagt werden kann, dass sie auf die edelsten Menschen aller Zeiten gewirkt hat, ist gewiss wertvoller als eine andere“[4]). So wird im Grunde blos eine Änderung der Terminologie erstrebt, indem statt mehr und minder gut nun mehr und minder wertvoll ein-

[1]) Fechner, I. 119. — [2]) Fechner, I. 264. — [3]) Fechner, Über das höchste Gut (Leipzig 1846), S. 10. — [4]) Scherer, Poetik (Berlin 1888), S. 64.

geſetzt würde. Scherer ſelbſt geſteht denn auch zu, man komme mit ſeinen Werturtheilen nach Analyſe der Wirkungen auf ähnliches hinaus wie die ältere Beurtheilungsweiſe, „denn ſelbſtverſtändlich wird die läuternde Wirkung, die auf verſchiedene Zeitalter gleichmäßig ausgeübt wird, höher gelten als die raſch vorübergehende“ [1]). Da Scherer ſich begnügt das Thatſächliche zu conſtatieren, ohne es voreingenommen nach Sollen und Nichtſollen zu bemeſſen, ſtellt er ruhig feſt: „Die Poeſie kann überhaupt benutzt werden, um auf den Willen zu wirken, auch um einen beſtimmten ſittlichen Zweck zu erreichen“ [2]). Hat er die Unterhaltung gar zu trivial eingeſchätzt [3]), ſo weiß er den Wert der Poeſie für die verſchiedenen Zeiten und Völker unbefangen zu würdigen. Er erklärt, die Poeſie diene zum Vergnügen oder zur Belehrung, und zwar „im Sinne der Befriedigung der Wiſsbegier“ oder „der Einwirkung auf den Willen der Menſchen und der Götter“ [4]). Dieſe letzte Verwendung, welche eine abſtracte Betrachtung ganz zu überſehen pflegt oder als außeräſthetiſch nicht weiter berückſichtigt, haben Praktiker wie Du Bos ſtets mit Intereſſe erwähnt, ſo auch Scherer: „Von unſchätzbarem Wert iſt die Poeſie für diejenigen, welche mittelſt ihrer den Willen zu beherrſchen wünſchen. Die Poeſie ſchärft die Tugenden ein, welche den Machthabern erwünſcht ſind“ [5]). Könige wie Prieſter hätten es verſtanden, dieſe Macht zu gebrauchen. Scherer hält es zwar nicht für möglich, „feſte Geſetze aufzuſtellen, wie die Poeſie ſich zur Sittlichkeit verhalten ſoll“, aber „hiſtoriſch iſt unzweifelhaft, daſs die Poeſie eine große ſittliche Bildnerin der Völker, daſs ſie ein Haupterziehungsmittel der Nationen iſt“, obgleich „neuere Theoretiker den Zweck der Poeſie für einen Zopf erklären“ [6]). Scherer ſelbſt neigt mehr zu der älteren Auffaſſung, con-

[1]) Scherer, S. 68/69. — [2]) Scherer, S. 98. — [3]) Scherer, S. 76. — [4]) Scherer, S. 118. — [5]) Scherer, S. 119. — [6]) Scherer, S. 138.

ſtatiert aber ſachlich, daſs einige „direct ſittlich veredelnd wirken wollten, einige indirect, einige gar nicht“. Nun könne aber die Natur der Dinge ſtärker ſein als der Wille, und ſo ergehe es Goethe, der „ſich gegen dieſe ſittliche Function der Poeſie erhoben“, ſie als eine Profanation bezeichnet habe und „dennoch ſelbſt ein großer ſittlicher Bildner war“ [1]), ſo widerlege Goethes „Wirkung praktiſch ſeine Theorie“ [2]). Den nicht ſeltenen Fall des Kampfes der Dichtung gegen die Moral, eine „Propaganda für das „Sichausleben der Natur“, das heißt für die Gelüſte“, miſsbilligt Scherer. „Dieſer Standpunkt iſt gefährlich: er ſchmeichelt den Leidenſchaften; er ſucht direct unſittlich zu wirken. Aber der Dichter verletzt auch die Wahrheit des Lebens: er zeigt nicht, wie die Geſellſchaft ſich rächt“ [3]). Was den Leidenſchaften und Wünſchen der Menſchen ſchmeichelt, iſt bedenklich, meint Scherer. Der ſittliche Inſtinct der Maſſe, „der anſtändige, mittlere Menſch, der ſich ſeiner Ehrlichkeit und mancher Entſagung bewuſst iſt, wünſcht in der Poeſie eine beſſere Welt zu finden, wo die Ehrlichkeit belohnt und das Gegentheil beſtraft wird“ [4]). Die Poeſie dürfe nicht „ausſchließlich nach dem Grade des Vergnügens, welches ſie gewährt, oder nach der ſittlichen Wirkung, die ſie erzielt“, beurtheilt werden [5]). Vom „Standpunkt des öffentlichen Wohles“ werde man „unbedingt ſittliche Wirkungen von der Poeſie verlangen“, „die directe für die Maſſe, die indirecte für die feiner Gebildeten“. Die Theatercenſur ſei an ſich zu billigen, nur aus praktiſchen Erwägungen (weil „die Cenſoren leider zu dumm ſind“) abzulehnen [6]). Andere Rückſichten als der Staat müſſe von ihrem Standpunkt die Kirche fordern. Was Scherer hier ſpeciell von der Dichtung ausſagt, iſt auf

[1]) Scherer, S. 138/139. — [2]) Scherer, S. 142. — [3]) Scherer, S. 143. — [4]) Scherer, S. 144. — [5]) Scherer, S. 145. — [6]) Scherer, S. 145/146.

alle Kunstformen leicht übertragbar. „Weil die Poesie mit Vorstellungen des Vergnügens associiert ist, und weil diese Erinnerungen in der Ferne, wenn auch der Inhalt verblasst, sympathisch bleiben, ist sie ein Hebel, um andere Dinge den Menschen nahe zu bringen, um durch das Lustgefühl auf den Verstand, auf den Willen zu wirken“ [1]). Scherer ist nicht gewillt, die Dichtung von jeder Rücksichtnahme auf die Moral loszusprechen.

In Frankreich, wo trotz Comte und Proudhon die allgemeine Stimmung dem l'art pour l'art huldigte, höchstens mit Taine historisch begreifen wollte (wie auch Scherer), allein Mitarbeit der Kunst an der Menschheitsentwicklung als außerästhetisch ablehnte, erhob ein verwegener junger Forscher Jean Marie Guyau, den ein allzu früher Tod nach vielen Leiden schon 1888 in seinem 34. Lebensjahre hinwegraffte, seine Stimme laut gegen diese Allerwelts-Ideen. Weit entfernt, in der Zwecklosigkeit der Kunst ihren eigentlichen Ruhmestitel zu erblicken, stellte er sich mit aller Energie auf die entgegengesetzte Seite. Nur das Zweckmäßige und Nutzbringende kann schön sein, die Aufgabe der Kunst ist die Mitarbeit an der Veredlung und Vollendung der Menschheit. Mit herausforderndem Trotz bekräftigt Guyau seine Thesen und gefällt sich gelegentlich in kühnen Paradoxen, die alle sonstigen Anschauungen auf den Kopf stellen. Gewiss ist viel jugendlicher Überschwang in den „Problèmes de l'esthétique contemporaine“ (1884) und in „L'art au point de vue sociologique“ (1888, von Guyaus Lehrer und Stiefvater A. Fouillée nach dem Tode des Autors herausgegeben), gleichwohl sind die ästhetischen, ethischen und sociologischen Arbeiten Guyaus weit ernsterer Beachtung wert als sie bisher

[1]) Scherer, S. 147.

in Deutschland fanden, während seine Bücher in Frankreich in stets neuen Auflagen erscheinen. Guyau ist schon durch die Vereinigung dieser drei philosophischen Disciplinen und das Aufdecken ihrer gegenseitigen Beziehungen von vorbildlicher Bedeutung, denn so sehr veraltete Vorurtheile sich dagegen sträuben mögen, kann doch nur diese Methode der wechselseitigen Erhellung hier zu fruchtbaren Resultaten führen, während einseitige Sonderbetrachtungen auf allgemeine Redensarten beschränkt bleiben. Was Guyau gewollt, ist noch ungleich wichtiger als das, was er geleistet.

Guyaus Grundsatz lautet: „Le but le plus haut de l'art, c'est encore, en somme, de faire battre le coeur humain, et le coeur étant le centre même de la vie, l'art doit se trouver mêlé à toute l'existence morale ou matérielle de l'humanité“[1]). Innigste Verbindung der Kunst mit dem Leben ist sein Programm. An Groos' Princip der inneren Nachahmung erinnert die Behauptung Guyaus, dass auch die Zuschauer im Theater das Stück mitspielen „pour ainsi dire intérieurement: leurs nerfs vibrent à l'unisson, et lorsque le principal héros épouse à la fin de la pièce quelque amante adorée on peut dire que toute la salle ressent un peu de son bonheur“[2]). In der Polemik gegen jene Auffassung, welche die Kunst aus dem Spiel entstehen läßt, ergeht es Guyau ähnlich wie Herder; auch er missversteht den Gegner und schreitet zu den gewagtesten Behauptungen fort: „Schiller et ses successeurs, en réduisant l'art à la fiction, prennent pour une qualité essentielle un des défauts de l'art humain, qui est de ne pouvoir donner la vie et l'activité véritable“[3]).

[1]) Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine (4. édition, Paris 1897), S. VIII. — [2]) Ebenda, S. 13. — [3]) Ebenda, S. 32.

Guyau fragt, ob eine Scene von Euripides oder Corneille ihre Schönheit verlieren würde, wenn sie wirklich vor sich gienge, ob wir die Venus von Milo nicht mehr bewundern könnten, wenn sie leben würde. „Comme si le voeu suprême, l'irréalisable idéal de l'artiste n'était pas d'insuffler la vie en son oeuvre, de créer au lieu de façonner! . . . La fiction loin d'être une condition du beau dans l'art en est une limitation. La vie, la réalité, voilà la vraie fin de l'art“ [1]). Um sich gegen den naheliegenden Einwand zu wappnen, ein derartiger Wunsch, Realität zu verleihen, treffe doch bei Darstellungen des Häßlichen und Schrecklichen gewiß nicht zu, erklärt Guyau mit einem logischen salto mortale: „La recherche du laid dans les arts s'explique en général par ce fait que l'artiste veut donner à ses conceptions plus de vraisemblance, ne pouvant leur donner la réalité même“ [2]). Und er fährt in dieser Weise zu argumentieren fort: „car l'essentiel pour un personnage fictif, n'est pas de paraître beau ou laid, mais de paraître exister, tant le fictif en lui-même et par lui-même est peu esthétique“ [3]). In beiden Fällen treffen die Vordersätze zu, aber die Nachsätze ergeben sich aus ihnen keineswegs mit zwingender Nothwendigkeit. Es ist doch fraglich, ob Böcklin seine Centauren und Seejungfrauen lieber wirklich geschaffen als farbenleuchtend auf die Leinwand gebannt hätte. Guyau meint, die Künstler würden, könnten sie thatsächliches Leben schaffen, die Naturdinge verschönern: „L'art deviendrait, ce qu'il aspire à être, une sorte d'éducation de la nature“ [4]). Die Erziehung ist für ihn eine art supérieur, weil ihr Material lebende Wesen sind, die sie formt. Er faßt seine Ansicht

[1]) Ebenda, S. 32. — [2]) Ebenda, S. 33. — [3]) Ebenda, S. 33/34. — [4]) Ebenda, S. 35.

dahin zusammen: „C'est donc en dernière analyse, la vie qui est le but de l'art, et l'artiste ne feint que pour nous faire croire qu'il ne feint pas“ [1]). Die Kunst ist eines der Mittel zur Bereicherung und Verherrlichung des Lebens; der Künstler will überall Schönheit und Güte verbreiten. Für Guyau ist der Zweck das Entscheidende; ja, er findet: „Le jeu, l'exercice frivole de l'activité, loin d'être le principe du beau, a donc par lui-même quelque chose d'antiesthétique; il a besoin d'excuse“ [2]). Die Arbeit mag weniger Grazie zeigen, aber sie besitzt mehr Schönheit und Größe: „«L'homme n'est complet que là ou il joue,» a dit Schiller; il faut dire au contraire: L'homme n'est complet que là ou il travaille“ [3]). Die Arbeit erhebt den Menschen über das Thier, den Civilisierten über den Wilden, und Guyaus Lehre ist ein oft hinreißender, mächtiger Hymnus der Arbeit. Dies hindert ihn aber nicht, auch der Sexualität einen hervorragenden Platz in seiner Ästhetik einzuräumen: „Certes l'art est pour une notable partie une transformation de l'amour, c'est-à-dire d'un des besoins les plus fondamentaux de l'être. Considérer le sentiment esthétique independamment de l'instinct sexuel et de son évolution, nous semble donc aussi superficiel que de considérer le sentiment moral à part des instincts sympathiques où l'école anglaise elle-même voit la première origine de la moralité“ [4]).

Kunst und Moral gänzlich zu identificieren fällt Guyau nicht ein. Er weiß, daſs „malgré l'identité du sentiment moral avec le plus haut sentiment esthétique, l'art est tout autre chose que la morale“ [5]) und zwar deshalb, weil wir für leise Nuancen in der Kunst empfänglich, in der

[1]) Ebenda, S. 36. — [2]) Ebenda, S. 40. — [3]) Ebenda, S. 42. — [4]) Ebenda, S. 23. — [5]) Ebenda, S. 52.

Moral hingegen alle ein wenig harthörig sind. Trotzdem sei vielleicht die moralische Bewunderung zugleich „l'émotion la plus esthétique qu'on puisse exciter en nous", wofür er sich auf Corneilles Ansicht beruft. „L'évolution esthétique . . . est toujours en retard sur l'évolution morale: elle la suit pourtant" [1]). Folgen, aber nie sich loslösen; die Form nie verherrlichen, um den Gehalt zu vernachlässigen: „tout chef-d'oeuvre d'art n'est autre chose que l'expression dans le langage le plus sensible de l'idée la plus élevée. Plus l'idée est haute et intéresse la pensée, plus l'artiste doit s'efforcer d'interesser aussi les sens: rendre l'idée sensible et concrète et d'autre part, rendre la sensation féconde et en faire sortir la pensée, telle est donc le double but de l'art" [2]). Wer die Kunst über das Leben erhöhen wolle wie Schiller, erniedrige sie unter das Leben; man dürfe sie nicht aus der Sphäre der Handlung und des Verlangens in jene des Quietismus rücken. „La comédie ne vaut pas la vie" [3]). Weit schärfer noch als gegen Schillers Versuch, die Kunst der Erdenschwere zu entrücken, wendet Guyau, für den sie ein Antäus ist, dem nur die Berührung mit der Erde Kraft verleiht, sich gegen die modernsten Formalisten [4]): „les artistes eux-mêmes contribuent de nos jours à déprécier l'art en le réduisant à une pure question de forme, de procédés et de savoir-faire". Fouillée erklärt (in seiner Vorrede zu Guyaus nachgelassenem Werk über die soziologische Betrachtungsweise in der Kunst) sehr treffend, warum sein Schüler sich hierin so ablehnend verhalten mußte: „L'art pour l'art, la contemplation de la pure forme des choses finit toujours par aboutir au sentiment d'une monotone Maya, d'un

[1]) Ebenda, S. 52/53. — [2]) Ebenda, S. 84. — [3]) Ebenda, S. 78. — [4]) Ebenda, S. VII.

spectacle sans fin et sans but. En outre elle fait de l'art quelque chose de concentré en soi et d'isolé, non d'expansif et de social, car la société humaine ne saurait s'intéresser à un pur jeu des formes“[1]). Die ſociale Bedeutung der Kunſt konnte einem Forſcher nicht entgehen, der ſich im Gegenſatz zu dem Wahn der Individualiſten darüber klar war, „que l'individu est lui-même une société des cellules vivantes et peut-être de consciences rudimentaires“ [2]). Das Individuelle, das nichts Typiſches an ſich hätte, könnte in der Kunſt überhaupt nicht intereſſieren. Allerdings entwickelt ſich die Individualität umſomehr, je weiter die Civiliſation fortſchreitet, jedoch „ce développement peut devenir une cause de décadence si, en même temps que l'individualité se montre plus libre et plus riche, elle ne se subordonne pas elle-même volontairement à l'ensemble social“ [3]). Wo das Gleichgewicht nicht hergeſtellt, „la conciliation de l'individualité croissante et de la solidarité croissante“ nicht erzielt wird, ſondern das Individuum das Übergewicht erhält, folgt phyſiſche und moraliſche Decadence. Von dieſem Geſichtspunkt aus wertet Guyau die neueſten Kunſtrichtungen und bewertet ſie ſehr niedrig. Verlaine z. B. iſt für ihn kein Neuerer, ſondern blieb ſtets ein „ancien parnassien“ [4]). „Les prétendus raffinés sont des simplistes qui s'ignorent, les blasés qui croient avoir «fait le tour de toutes les idées» sont des ignorants qui n'ont pas même fait le tour d'une seule idée; les dégoûtés de la vie sont des petits jeunes hommes, qui n'ont pas encore un instant vécu“ [5]), lautet ſein ſchneidendes Urtheil. Die Über-

[1]) Guyau, L'art au point de vue sociologique (2. éd., Paris 1889), S. XX. — [2]) Ebenda, S. VIII, vergl. S. 8. — [3]) Ebenda, S. 357. — [4]) Ebenda, S. 362. — [5]) Ebenda, S. 376/377.

schätzung des klingenden Wortes bei den modernsten Schönrednern der Poesie führt er als charakteristische Erscheinung der „littérature des détraqués“ auf, die an „l'obsession du mot“ leiden[1]). „Le vers pour le vers et la phrase pour ses bizarreries, signe des temps, signe de décadence“[2]). Das Wort ist der Tyrann „des littérateurs de la décadence: son culte remplace celui de l'idée“[3]). Fern von solchen Wortschällen bewundert Guyau die gewaltigen Maschinen der modernen Industrie, die auch für den Künstler reiche Anregungen bieten, ohne dass er nöthig hätte in ein Traumland zu flüchten. „L'imperfection mécanique d'une machine est par elle-même une imperfection esthétique“[4]), eine in ihrer Art vollendete Maschine aber wird gleichfalls von selbst zu einem Object befriedigter ästhetischer Betrachtung. Die sociale Solidarität ist das Princip der ästhetischen Erregung, der immateriellsten und intellectuellsten der menschlichen Empfindungen[5]). „Le sentiment du beau c'est la jouissance immédiate d'une vie plus intense et plus harmonieuse“[6]). Das Schöne ist nicht mit dem Nützlichen und auch nicht mit dem Guten identisch, aber das Schönste am Schönen ist für Guyau doch seine Nutzbarkeit zur Verwirklichung des Guten, des möglichst intensiven, sich weiterbildenden Lebens. „La solidarité social et la sympathie universelle“: das sind die Leistungen, die Guyau von der Kunst verlangt. Dies soll sich aber nicht mit der directen auf ein Ziel lossteuernden Activität der sittlichen Empfindung ergeben. Ohne Activität und Zweckbewusstsein gänzlich auszuschließen, handelt es sich bei der ästhetischen Emotion doch hauptsächlich um „le sentiment d'une solidarité déjà

[1]) Ebenda, S. 350. — [2]) Ebenda, S. 354. — [3]) Ebenda, S. 363. — [4]) Guyau, Problèmes, S. 118. — [5]) Guyau, L'art, S. 5. — [6]) Guyau, L'art, S. 10/11.

existante, soit commencée, soit achevée, et non d'une solidarité à établir; elle est l'harmonie sentie et non l'harmonie voulue, cherchée avec effort; elle est la sympathie sociale déjà maîtresse de notre coeur, le retentissement en nous de la vie collective, universelle“ [1]). Dieſe Empfindung hebt über das eigene Ich hinaus. „C'est dans la négation de l'égoisme, négation compatible avec la vie même, que l'esthétique, comme la morale, doit chercher, ce que ne périra pas“ [2]). Die Kunſt bewirkt die Steigerung des individuellen Lebens, indem ſie dasſelbe in einen größeren und weiteren Kreis hineinführt, mit anderen zuſammen fühlen, in einem Allgemein-Empfinden verſchmelzen läſst. „Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social“ [3]). Wohl gibt es noch Fälle, wo das äſthetiſche Vergnügen excluſiv, alſo egoiſtiſch iſt, allein ſie werden immer ſeltener. Heute freilich kann die Kunſt ihre ſocialiſierende Wirkung nicht hinlänglich üben, weil der Arme den Kunſtgenuſs nicht zu erkaufen vermag, ja „riches amateurs“ Kunſtwerke ihrem Privatbeſitz einverleiben und den anderen entziehen dürfen [4]). Die ſocialiſierende Kunſttheorie treibt ſo Guyau mit logiſcher Nöthigung zu ſocialiſtiſcher Kunſtpraxis. Die Liebe zum Schönen verlangt die Realiſierung des Guten. Doch die „parfaite identité“ von Schönheit und Güte iſt nicht ſtets, vielmehr bloß auf dem Gipfel vorhanden, dem beide zuſtreben: „l'émotion esthétique la plus haute se confond entièrement avec le sentiment moral: alors beauté et moralité ne font plus qu'un“ [5]). Guyau ſtellt die Möglichkeit einer unmoraliſchen Kunſt nicht in Abrede,

[1]) Guyau, L'art, S. 15. — [2]) Guyau, L'art, S. 16. — [3]) Guyau, L'art, S. 21. — [4]) Guyau, Problèmes, S. 25. — [5]) Guyau, Problèmes, S. 26.

allein dieſe „demeure très inferieur même au point de vue esthétique“[1]). Die vollſte Entwicklung der Menſchennatur iſt Guyaus Ziel, dem Kunſt wie Moral in gleicher Weiſe zu dienen haben.

Dieſe Anſchauungen Guyaus riefen im Lande des l'art pour l'art eine lebhafte Discuſſion hervor, wobei der Neukantianer Renouvier in die erſte Reihe der Gegner trat[2]). Mit verſtändiger Abwägung der Gründe für und gegen äußerte ſich Lucien Arréat: „Les partisans de la théorie de l'art utile ont raison, selon moi, s'ils se réservent de marquer, en jugeant une oeuvre, la disposition morale ou elle nous laisse. Ils ont tort s'ils veulent qu'un enseignement moral exprès soit jamais la fin de l'art“[3]). Jeder Schriftſteller übt moraliſche Wirkungen, aber er braucht nicht moraliſche Abſichten zu verfolgen. Es gibt keinen Dichter, der nicht irgend einer Moral huldigte, „fût ce sans le savoir“, und gerade dies macht die literariſchen Werke zu koſtbaren Documenten für den Moraliſten[4]). Arréat denkt nicht daran, die Kunſt unter die Geſetze einer beſtimmten Moral zu beugen, noch weniger aber daran, die beſtändige Wechſelwirkung von Kunſt und Moral zu leugnen.

Der Sociologe Gabriel Tarde unterſcheidet in geiſtvoller Weiſe „l'art aux âges de coutume“, die ſich aus dem Handwerk entwickelt und die Tendenz hat, das wiederzufinden und abzubilden, was man ſchon kennt, „les émotions traditionnelles“ wiederzugeben („on leur démande l'expression, la réproduction intense des impressions et des croyances dont on vit“), und „l'art aux âges de mode“, die ſich

[1]) Guyau, L'art, S. 380. — [2]) Renouvier, La théorie esthétique du jeu (Critique philosophique, Februar 1885). — [3]) Arréat, La morale dans le drame, l'épopée et le roman (2. éd., Paris 1889), S. 128. — [4]) Arréat, S. 129.

von der Sucht nach Veränderung, nach neuen Sensationen leiten läßt, weil kein fester, sicherer Glaube mehr vorherrscht. „Les temps curieux ne veulent que des artistes d'imagination; les temps amoureux et croyants veulent des artistes pénétrés de leur foi et de leur amour“ [1]). In den Zeitaltern der Tradition wird also die moralistische, in jenen der Neugier die immoralistische Auffassung von der Kunst überwiegen. Auch Tarde betont die sociale Bedeutung der Kunst und ihren Zusammenhang mit sittlichen Wertungen.

Gabriel Séailles stellt gleichfalls die sociale Betrachtungsweise in den Vordergrund. Selbst das Genie ist nur das Product aller vorangegangenen Anstrengungen der gesammten Menschheit. „Le génie, comme la vie ne s'explique que par l'évolution, par l'effort antérieur de tous, par tout ce qu'il résume et concentre de richesses acquises“ [2]). Allein deshalb sollen dem nun entstandenen Genie nicht etwa enge Schranken gezogen werden: „La beauté dépend du génie et non le génie d'une définition arbitraire de la beauté. Rejetons tout idéal imposé, laissons les horizons grands ouverts, les espaces libres aux créations nouvelles. Rendons la liberté au génie.“ Séailles verkennt andererseits ebensowenig die Gefahren des mächtig anlockenden Vorbildes, die sich auch in künstlerischen Schöpfungen bergen können: „On n'assiste pas impunément au spectacle du mal. L'imagination se remplit d'exemples qui encouragent et qui sollicitent. L'heure venue, l'acte s'accomplit sans lutte, sans résistance“ [4]). So wenig Séailles geneigt ist, sich der „papauté laique d'un mathématicien

[1]) Tarde, Les lois de l'imitation (2. éd., Paris 1895), S. 384. — [2]) Séailles, Essai sur le génie dans l'art (2. éd., Paris 1897), S. 192. — [3]) Séailles, S. 270, vergl. S. XI. — [4]) Séailles, S. 92.

du bien“ zu fügen[1]; ebensowenig will er von einer Religion wissen, „qui ne fait plus de saints, qui ne crée plus de légendes“, was ihm zum Wesen eines lebendigen Glaubens erforderlich scheint. „Quiconque prétend mettre les hommes en mouvement doit susciter le mouvement par l'image“[2]. Das thut die Kunst, die darum so intensiv auf die Menschen wirkt, aber sie soll nichts anstreben, was außerhalb ihres Kreises liegt. „L'art est un ciel provisoire, un paradis artificiel, un petit univers limité, où rien ne contredit les lois de la nature humaine . . . Nous sommes dans un monde meilleur, hors du doute et des contradictions; nous réposons dans la paix de la certitude“[3]. Kunst aber ist alles, was bewegt und rührt[4]. Wie Guyau möchte Séailles Kunst und Leben einander möglichst nahebringen und in der Kunst die Vorahnung eines besseren Lebens gewinnen. Diese Tendenz hat Séailles auch in seiner Conferenz bei Eröffnung der ersten université populaire in Paris am 8. October 1899 zum Ausdruck gebracht: „on n'apprend la vie qu'en vivant: qui se retire de la vie se condamne à l'ignorer et avec elle ce qui donne son sens à tout le reste“[5].

Der Holländer Herckenrath schreibt zwar französisch, aber er denkt im Sinne der abstracteren deutschen Philosophie. Es ist nicht besonders originell, wenn er wiederholt: „Pour être oeuvre d'art l'oeuvre littéraire n'a pas besoin d'être morale“[6]. Es sei nicht gleichgiltig, ob es uns erbaue oder ärgere, aber diese Frage sei keine ästhetische mehr. „Le seul but d'une oeuvre d'art, si but il y a, c'est de nous faire

[1]) Séailles, S. 67. — [2]) Séailles, S. 143. — [3]) Séailles, S. 276. — [4]) Séailles, S. 281. — [5]) Séailles, Éducation et Révolution (Paris 1899), S. 4. — [6]) Herckenrath, Problèmes d'esthétique et de morale (Paris 1898), S. 37.

mieux comprendre un coin de la réalité ou un sentiment qui est en nous“ [1]). Nicht ohne Intereſſe iſt ſeine Behauptung: „Le bon goût est un goût plus raffiné, plus cultivé que le mauvais goût“ [2]). Der verſchiedene Geſchmack zeigt ſich auch in dem verſchiedenen Ausmaß an Grauſamkeit, an „émotions violentes“ in der Kunſt, wobei die friedlicheren Völker unter glücklicheren Bedingungen des Lebens weniger vertragen werden [3]). Die gemilderten Sitten wirken auf die Kunſt zurück und ihr Ziel wird jenes, das Paul Souriau ihr ſteckt: „autant que possible ne pas parler aux sens, mais prendre autorité sur les âmes; faire passer de beaux rêves d'un esprit dans un autre: c'est le grand art“ [4]).

Die deutſche Äſthetik erhielt in Eduard v. Hartmann noch einen verſpäteten Nachfahren der früheren ſyſtembildenden Metaphyſiker, bei dem aber eher die Form als der Inhalt veraltet anmuthen mag. Er trennt Ethiſches und Äſthetiſches vom Standpunkt des Syſtems mit begrifflicher Klarheit und fragt weniger danach, ob die beiden Gebiete im wirklichen Daſeinsproceſs auch ſo zu ſcheiden ſind. „Die Kunſt,“ ſagt er, „hat nicht die Aufgabe, die Mängel der ſittlichen Weltordnung zu verbeſſern . . . es kann nur Verwirrung anrichten, wenn man moraliſche Geſichtspunkte unmittelbar in der Kunſt geltend macht oder wenn man durch Identification des Guten und Schönen, Böſen und Häſslichen die moraliſchen Geſichtspunkte mittelbar unter äſthetiſcher Flagge in die Äſthetik einzuſchmuggeln verſucht“ [5]). Allerdings überſchätzt v. Hartmann dieſe Gefahr beträchtlich, ſo auch, wenn er erſt noch ein beſonderes Feſthalten daran nöthig findet, „daſs

[1]) Herckenrath, S. 32. — [2]) Herckenrath, S. 46. — [3]) Herckenrath, S. 75. — [4]) Souriau, La suggestion dans l'art (Paris 1893), S. 345. — [5]) Hartmann, Philoſophie des Schönen (Berlin 1887), S. 259/260.

die Gebiete des Böſen und inhaltlich Häſslichen ſich nicht vollſtändig decken“[1]), was kaum bezweifelt werden möchte. Auch ſeine Hervorhebung der Größe jener Gebiete des Schönen, die mit dem Sittlichen, und des Sittlichen, die mit dem Schönen überhaupt nicht in Beziehung ſtehen, dürfte von keiner Seite angefochten werden. Selbſt Guyau ſtellt „dieſes ſittlich indifferente Gebiet des Schönen“[2]) nicht in Abrede. Nicht minder allgemeingiltig iſt die Anſicht: „je reflectierter, abſtracter, bewuſster, grundſätzlicher, allgemeingiltiger, pflichtmäßiger, rationeller und moraliſierender die Sittlichkeit auftritt, deſto mehr entzieht ſie ſich der ſinnlichen Erſcheinung und damit der äſthetiſchen Verwendbarkeit“[3]). Unwiderſprochen wird wohl auch die Conſtatierung folgender Thatſachen bleiben: „Das ſittliche Gute kann außeräſthetiſch, kann häſslich, es kann aber auch ſchön ſein, z. B. als Erhabenes der böſen Leidenſchaft. Das Schöne und Häſsliche kann unterſittlich und außerſittlich, es kann aber auch ſittlich different, und zwar beides, ſowohl ſittlich als auch unſittlich ſein“[4]). Wenn Hartmann jedoch erklärt, „die ethiſche und äſthetiſche Beurtheilung gehören darum verſchiedenen Geſichtspunkten an und dürfen niemals vermengt werden,“ weil ja „nur ein Theil oder eine beſchränkte Seite der Idee ſich im ſittlichen“ (beziehungsweiſe äſthetiſchen) „Bewuſstſein reflectieren kann“, ſo iſt dieſe Formulierung nur mehr für Anhänger ſeines Syſtems verbindlich[5]). Auf dieſen Kreis bleibt auch die Beweisführung beſchränkt, eine Überlegenheit des Sittlichen der Schönheit gegenüber beſtehe „ſchon darum nicht, weil die Sittlichkeit ganz auf die immanente Sphäre der phänomenalen Exiſtenz beſchränkt iſt, während die Schönheit zugleich in die tranſcendente Sphäre

---

[1]) Hartmann, S. 254. — [2]) Hartmann, S. 445. — [3]) Hartmann, S. 446. — [4]) Hartmann, S. 452. — [5]) Hartmann, S. 452.

der übersittlichen Idee übergreift“[1]). Aus v. Hartmanns specifischer Auffassung des Schönen als sinnlicher ästhetischer Schein, der „in der Sphäre einer idealen Phänomenalität“ liegt[2]), erklärt sich auch seine Behauptung, durch die Kunst könnten „nur ästhetische Scheingefühle erweckt werden“, während der reale Mensch von ihr ganz unberührt bleibe. Hartmann zieht hieraus den Schluss, je mehr einer „seine Virtuosität in dem Spiel mit ästhetischen Scheingefühlen ausbildet, desto mehr wächst die Gefahr, dass er auch im realen Leben mit diesen wertlosen Scheinen anstatt mit barer Münze zahlen werde“[3]), ein Bedenken, das schon Rousseau nicht unterdrücken konnte. Darum verfehle die ästhetische Erziehung „in der Hauptsache ihren Zweck, wenn sie denselben in sittlicher Förderung sucht, statt sich mit dem directen Ergebnis einer ästhetischen Cultur als einem pädagogischen Selbstzweck zu begnügen“. Es geht nicht an, „die Kunst als positives ethisches Erziehungsmittel des Publicums zu verwerten“[4]). Für Hartmann steht es fest, dass „das Schöne keinem außer ihm liegenden Zweck dient“[5]) und „nichts Reales ist, sondern ästhetischer, d. h. von der Realität abgelöster Schein, der einen idealen Gehalt durch sich hindurchscheinen lässt“[6]). Er kann an keine Einwirkung der Kunst auf das Leben glauben, weil er den Gemüthsfactor aus ihr ausgeschaltet hat. Darum meint er: „Wo es Ernst wird mit dem sittlichen Kampfe des Lebens, da ist das vornehm lächelnde Geschmacksurtheil viel zu kühl und gelassen . . . Die wahre und reale Betheiligung ergibt nur das Einsetzen des Gemüthes, welches echtes tiefes Gefühl statt ästhetischer Anempfindung herzubringt. Die Theilnahme des Geschmacks an dem vorgeführten Schau-

[1]) Hartmann, S. 453. — [2]) Hartmann, S. 26. — [3]) Hartmann, S. 455, vergl. auch S. 57. — [4]) Hartmann, S. 456. — [5]) Hartmann, S. 425. — [6]) Hartmann, S. 426.

ſpiel bleibt immer nur ein mittelbares äſthetiſches Intereſſe am künſtleriſchen Schein; erſt das Gemüth ermöglicht eine wahrhafte und unmittelbare Herzensbetheiligung an der Realität des Lebens“[1]). Für eine Gefühlsäſthetik gelten daher v. Hartmanns Schluſsfolgerungen natürlich nicht.

Durchaus modern im beſten Sinn, erfaſst Wilhelm Dilthey die Fragen der nach einer Neubegründung ringenden Äſthetik. Leider beſitzen wir noch kein größeres Werk über Kunſtphiloſophie von ſeiner Hand, ſondern müſſen uns an einige Sonder-Abhandlungen halten. „Unproductiv,“ meint er, „iſt nur die Äſthetik, welche am Ideal eines Zeitalters nicht mehr mitarbeitet“[2]). „Und nur inſofern philoſophiſches Denken wirkt, hat es ein Recht zu exiſtieren“[3]). Wie viel Verurtheilung bergen ſolche Sätze! In der Epoche Goethes und Schillers wurde die Poeſie „zu einem Organ des Weltverſtändniſſes erhoben und trat neben Wiſſenſchaft und Religion“, worin die erſte große Errungenſchaft deutſcher Äſthetik zu erblicken iſt[4]), zu deren dauernden Ergebniſſen „die Einſicht in die Function der Kunſt für das Leben der Geſellſchaft“ zählt[5]). So beſteht eine der Aufgaben der Kunſt darin, das „Bedürfnis der Menſchennatur nach mächtigen, wenn auch mit ſtarker Unluſt vermiſchten Erregungen“ zu befriedigen[6]). „In der Seele des erſchütterten Zuſchauers geht dann alles zu einer nur bildmäßigen und gefühlten Einheit der tiefſten Lebenserfahrungen zuſammen, und das iſt eben, was Poeſie ihm ſagen will“[7]). Die Kunſt begnügt ſich nicht damit zu unterhalten und zu vergnügen. Von jeher ſprachen die großen Dichter die Bedeutung des Lebens in Bildern

[1]) Hartmann, Phänomenologie des ſittlichen Bewuſstſeins (Berlin 1879), S. 161/162. — [2]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, S. 308. — [3]) Dilthey, S. 322. — [4]) Dilthey, S. 322. — [5]) Dilthey, S. 309. — [6]) Dilthey, S. 420. — [7]) Dilthey, S. 439.

aus. Heute „ist für eine große Anzahl gegenwärtiger Menschen nur noch in der Kunst und der Dichtung eine ideale Auffassung von der Bedeutung des Lebens vorhanden. Das Gefühl durchdringt die Poesie, dass sie die authentische Interpretation des Lebens selber zu geben habe“[1]). Die höchste Function der Dichtung „gibt den Erfahrungen des Lebens und Herzens einen gesteigerten Ausdruck. Sie stellt die Schönheit des Lebens inmitten seiner Bitternisse, die Würde der Person inmitten ihrer Bedingtheit dar“[2]). Solche Poesie aber bietet eine Moral dar, möge dieselbe auch bei jedem Poeten anders gefärbt sein. Absichtliches Moralisieren in directer Form ist unkünstlerisch, nicht weil eine Absicht zugrunde liegt, sondern weil es gegen „das technische Gesetz“ verstößt: „Die Absicht, welche für den Eindruck die Mittel berechnet, muss hinter dem Scheine ganz unwillkürlichen Gestaltens und freier Wirklichkeit verschwinden“[3]). Der große Schaffende hat eine individuelle Lebensansicht zu verkünden, das thut er mit den Mitteln der Kunst, die wechselnd sind, wie die Inhalte wechseln, denen sie sich anpassen müssen. „Die Bedeutung des Kunstwerkes ist nicht in einem Aggregat von Lustgefühlen gelegen, sondern sein Genuss erfüllt uns darum völlig, weil es die Lebendigkeit des Gemüthes steigert und zugleich doch kein in uns aufgeregtes Streben unausgefüllt lässt, vielmehr zugleich unsere Sinne befriedigt und unsere Seele erweitert. Ein Kunstwerk, das nun eine so anhaltende und totale Befriedigung in den Menschen verschiedener Völker und Zeiten hervorbringt, ist classisch. In dieser Wirkung allein liegt die Entscheidung über die Echtheit und den Wert eines Kunstwerkes, nicht in einem abstracten Begriff von Schönheit, welchen das Werk zu verwirklichen

[1]) Dilthey, S. 477. — [2]) Dilthey, S. 478. — [3]) Dilthey, S. 422

hätte . . . Die gewaltige und heilige Bedeutung der Kunst für die Menschheit wird nur verstanden, wenn man ausgeht von der Einwirkung der naturmächtigen, großen Seele des Künstlers und der in dieser bedeutungsvoll erfassten Wirklichkeit auf ein aus allerhand Menschensorten gemischtes Publicum, das dennoch vom Großen fortgerissen werden kann. So begreift man die Steigerung der auffassenden Kräfte, die Erweiterung der Seele, ihre Entladung und Läuterung, wie sie das große Kunstwerk hervorbringt“[1]).

Wie Dilthey so wertete auch der neben ihm wirkende und von ihm mitbeeinflusste, reichbegabte, viel zu früh verstorbene Heinrich v. Stein Kunstgenuss und Kunstgefühl. Er nennt jene „Perioden schlechten Geschmacks, die dem Kunstwerk überkommene Regeln entgegensetzen, ohne zu bedenken, dass diese Regeln selbst nur Rückstände von Kunstwerken sind“[2]). 1885—1887 hielt v. Stein diese Vorträge zu Berlin, von denen zum guten Theil selbst gelten könnte, was er über Mittheilung als eine Form menschlicher Gemeinsamkeit sagte[3]): „Die Mittheilung im Kunstwerk ist das Band zwischen dem Genie und den übrigen Menschen. Der höhere Mensch gibt darin sein Inneres, seine Individualität den anderen kund. Die Individualität ist trostlos, wenn sie unmittheilbar ist; die Gemeinsamkeit ist trostlos ohne Individualität. Mittheilung ist der Lebensathem menschlicher Gemeinsamkeit.“ Die socialisierende vereinigende Wirkung der Kunst ist damit ebenso betont, wie ihre Verwendung als Ausdrucksmittel einer überragenden Natur, die ihr Innenleben so anderen kenntlich macht, ihre Gefühle auf andere überträgt. „Schönheit ist

[1]) Dilthey, Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe (Deutsche Rundschau, August 1892), S. 225. — [2]) Stein, Vorlesungen über Ästhetik (Stuttgart 1897), S. 33. — [3]) Stein, S. 58.

Seele und Seele ist Schönheit“[1]). Niedergang kündigt sich dort an, wo „der höhere Kunstgeist verweht und allein eine vollkommene Technik zurückbleibt“[2]). Die ernstere, nicht moralisierende, aber die moralisch-metaphysische Bedeutsamkeit der Kunst würdigende Betrachtung mündet in den Schluss: „Die ästhetischen Zustände sind die Vorbedingungen philosophischer Lösungen, sie liefern das Material, ohne das man gar nicht nach höheren Ansichten von Welt und Leben ausschauen würde“[3]). Dass nach v. Stein die Kunst kein isoliertes Dasein führen soll, dafür zeugt die Aufgabe, die er der Ästhetik zuweist: „Ästhetik soll das Kunstwerk mit dem gesammten geistigen Leben deutend und erklärend in Beziehung setzen. Sie soll das Verständnis für die Entdeckungen und Erfindungen des schöpferischen Geistes vermitteln“[4]).

Heinrich v. Stein selbst bewies dies Verständnis, indem er als einer der ersten die eigenartige Größe Friedrich Nietzsches erkannte, ohne dabei seine geistige Selbständigkeit aufzugeben. Auf ihn wirkte Nietzsche, wie er wirken wollte: als der große Aufreger und Anreger, dem sich gerade, wer ihn am tiefsten empfunden, wieder entwindet, um das eigene Werk zu schaffen. Nietzsche ist der große Artist unter den Philosophen, die Kunst darum eines seiner Lieblingsprobleme. Vor Jahren nannte ich ihn einen „man möchte sagen missverständlich als Philosoph betrachteten Dichter“ ... „richtiger ausgedrückt einen von poetischer Glut erfüllten Denker“[5]). Schärfer präcisierte Alois Riehl in seinem vortrefflichen Essay sein Urtheil dahin: Nietzsche „ist ein Künstler, den man mit einem Philosophen verwechseln könnte“[6]). Neuestens führt

[1]) Stein, S. 60. — [2]) Stein, S. 71. — [3]) Stein, S. 145. — [4]) Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, S. 263. — [5]) Reich, Ibsens Dramen (1. Aufl. 1893), S. 282 (3. Aufl. 1900, S. 412). — [6]) Riehl Friedrich Nietzsche (Stuttgart 1897), S. 27.

Julius Zeitler die Philosophie Nietzsches vollständig auf dessen Künstlernatur zurück: „Die Vergötterung des Individuums entspringt im Grunde einem künstlerischen Princip. Der Geniecultus hängt mit dem dionysischen aufs innigste zusammen. Nietzsche begann mit dem Persönlichkeitscultus und endete mit der Glorification des Einzelnen, mit der Inthronisation seines eigenen Genius. Er opferte in seinem ganzen Leben einem Gotte, dem „Genius". In dem widerspruchsvollen Chaos von Meinungen und Ansichten, das seine sogenannte Philosophie darstellt, bleibt ihm nur ein Gedanke treu, der Glaube an die schöpferische Persönlichkeit. Der spätere Machtmensch hat im Künstler sein genaues Analogon. Ein Künstler kann nichts anderes als Individualist sein; es ist ihm ganz unmöglich, dem Individualismus nicht zu huldigen. Hier ist auch die Quelle, der alle späteren immoralistischen Gedanken entspringen. Es ist im wesentlichen eine Künstlermoral, der Nietzsche huldigt"[1]). Nietzsches Erstlingswerk sucht, wie Zeitler meint, „völlig unlogisch"[2]) eine Scheidung zweier Kunstarten nach dionysischem Rausch und apollinischem Maß durchzuführen, die Riehl mit milder Entschiedenheit ablehnt: „Es gibt eine Kunst des Ausdrucks, des Charakters, der Leidenschaft neben der Kunst der Schönheit, des normalen Typus, der Beseeligung. In jener ist die Dissonanz, das Häßliche, das Furchtbare am Platz; diese erzielt ihre Wirkung durch Maß, Wohllaut und Eurhythmie der Formen. Dies ist alles, was vom Gegensatz des Dionysischen und Apollinischen zu Recht besteht"[3]). Für unser Problem sind das minder wichtige Fragen. Nietzsche der Immoralist, der selbst im Antimoralischen noch eine Rückständigkeit sah, da man eben jenseits von gut und böse stehen müsse, er sollte

[1]) Zeitler, Nietzsches Ästhetik (Leipzig 1900), S. 81. — [2]) Zeitler, S. 105. — [3]) Riehl, S. 53.

doch die immoraliſtiſche, tendenzfreie Kunſt des l'art pour l'art, die jenſeits aller realen Kämpfe ſteht, als die wahre, echte, höchſte Kunſt gefeiert haben. Von nichts iſt Nietzſche weiter entfernt. 1878 erklärt er ſich „gegen die Kunſt der Kunſtwerke“ und ſteckt ihr ganz beſtimmte Ziele: „Die Kunſt ſoll vor allem und zuerſt das Leben verſchönern . . . ſodann . . . alles Häſsliche verbergen oder umdeuten . . . und im unvermeidlich oder unüberwindlich Häſslichen das Bedeutende durchſchimmern laſſen. Nach dieſer großen, ja übergroßen Aufgabe der Kunſt iſt die ſogenannte eigentliche Kunſt, die der Kunſtwerke, nur ein Anhängſel“[1]). Und ſo ſehr er ſich häutet und überwindet, noch in ſeinem letzten, vollendeten Werk, in der „Götzendämmerung“, ſchrieb er im Herbſt 1888 unter dem Schlagwort: „L'art pour l'art“: „Der Kampf gegen den Zweck in der Kunſt iſt immer der Kampf gegen die moraliſierende Tendenz in der Kunſt, gegen ihre Unterordnung unter die Moral. L'art pour l'art heißt: „Der Teufel hole die Moral!“ — Aber ſelbſt noch dieſe Feindſchaft verräth die Übergewalt des Vorurtheils. Wenn man den Zweck des Moralpredigens und Menſchen-Verbeſſerns von der Kunſt ausgeſchloſſen hat, ſo folgt daraus noch lange nicht, daſs die Kunſt überhaupt zwecklos, ziellos, ſinnlos, kurz l'art pour l'art — ein Wurm, der ſich in den Schwanz beißt — iſt . . . was thut alle Kunſt? lebt ſie nicht? verherrlicht ſie nicht? wählt ſie nicht aus? zieht ſie nicht hervor? Mit dem allen ſtärkt oder ſchwächt ſie gewiſſe Wertſchätzungen . . . Die Kunſt iſt das große Stimulans zum Leben: wie könnte man ſie als zweck-

[1]) Nietzſches Werke (Ausgabe Leipzig 1895—97, 12 Bde.), III. 95 („Menſchliches, Allzumenſchliches,“ II. 1. „Vermiſchte Meinungen und Sprüche,“ Aphorisma 174).

los, als ziellos, als l'art pour l'art verstehen?“[1]) Diese Aufforderung zum Leben ist das gerade Gegentheil der Verneinung des Lebens, die Schopenhauer in der Kunst sucht; wie Nietzsches Wille zur Macht den Contrast zur Aufhebung des Willens bei seinem ersten Meister bildet. Nietzsches spätere Philosophie ist vielfach als eine directe Reaction gegen die Lehre Schopenhauers aufzufassen. Es verhält sich da nicht unähnlich wie bei Marx, der Hegels Ideenschema auf den Kopf stellt und so die materialistische Geschichtsauffassung hervorbringt. „Was man von der Kunst will“, begründet Nietzsche in Übereinstimmung mit seiner Theorie des Stimulans zum Leben so: „Der eine will vermittelst der Kunst sich seines Wesens freuen, der andere will mit ihrer Hilfe zeitweilig über sein Wesen hinaus, von ihm weg. Nach beiden Bedürfnissen gibt es eine doppelte Art von Kunst und Künstlern“[2]), denn auch wer in der Kunst sein Wesen überwinden lernt, erhält durch dies Loskommen von sich selbst, das hier (1878) freilich noch stark schopenhauert, neue Kraft das Leben zu ertragen. Die wünschenswerte Art der Kunstfreude scheint dies Nietzsche aber nicht und so contrastiert er[3]) die Griechen, die „der Selbstgenuss zur Kunst führte“, und unsere Zeitgenossen, die „der Selbstverdruss“ dorthin leitet. So wenig als die Art Kunst zu genießen, erachtet er die Kunstwerke selbst als gleichwertig, als unter einander unabschätzbar. „Dürfen sie . . . nicht einmal mehr mit einander zum Zwecke der Abschätzung verglichen werden, so entsteht zuletzt eine vollständige Unkritik, ein blindes Gewährenlassen; daraus aber wiederum eine stetige Abnahme des Genusses an der Kunst“, woraus eine Rückwandlung des „Kunstverlangen zum gemeinen Hunger“ folge, „dem nun

[1]) Nietzsche, VIII. 135. — [2]) Nietzsche, III. 174. — [3]) Nietzsche, III. 88.

der Künſtler durch immer gröbere Koſt abzuhelfen ſucht“[1]). Die wahren Kunſtwerke ſind für Nietzſche in ſeiner Epoche des Übermenſchen-Ideals nur jene, welche einem Kraftüberſchuſs entſpringen, der ſeine Macht in der Verwandlung der Dinge ins Vollkommene zeigen muſs: „in der Kunſt genießt ſich der Menſch als Vollkommenheit“[2]). Beſonders in der Architektur fühlt Nietzſche den „Rauſch des großen Willens, der zur Kunſt verlangt“, ſie iſt „eine Art Macht-Beredſamkeit in Formen“[3]). Gelegentlich neigt er ſtets noch zu Schopenhauer zurück und dann iſt es ihm der Grund für „unſere letzte Dankbarkeit gegen die Kunſt“, daſs ſie uns „von uns ausruhen“ läſst: „Als äſthetiſches Phänomen iſt uns das Daſein immer noch erträglich, und durch die Kunſt iſt uns Auge und Hand und vor allem das gute Gewiſſen dazu gegeben, aus uns ſelber ein ſolches Phänomen machen zu können“[4]).

Wird die Kunſt mit dem Blick des Peſſimiſten betrachtet, dann iſt ſie eine Selbſttäuſchung, der äſthetiſche Schein wird zur geputzten Lüge. So drängt vieles dahin, ihr einen hohen Rang abzuſtreiten. Beſonders die Künſtler, die Schöpfer der Täuſchung, grenzen dann hart an die Lügner. Aus ſolchen Gedankenkeimen in Verbindung mit perſönlicher Verbitterung gegen Kunſt und Künſtler, die allzu tief in ſein Leben eingegriffen, entfaltet ſich gerade in der kühleren, poſitiviſtiſchen Zeit Nietzſches eine ſtarke Miſsachtung der Künſtler, die ſich bis zur Kunſtverachtung ſteigert. Die Künſtler aller Zeiten „ſind die Verherrlicher der religiöſen und philoſophiſchen Irrthümer der Menſchheit“, die ſie für abſolute Wahrheiten halten[5]). Der Dichter ſpricht die Anſchauungen ſeiner Zeit aus, während er glaubt, daſs ein Gott aus ihm rede,

[1]) Nietzſche, III. 27. — [2]) Nietzſche, VIII. 124. — [3]) Nietzſche, VIII. 125/126. — [4]) Nietzſche, V. 143. — [5]) Nietzſche, II. 200.

„Volks-Weisheit und Volks-Thorheit miteinander. Also: insofern der Dichter wirklich vox populi ist, gilt er als vox dei“ [1]). Damit ist die Ansicht vorgebildet: „Dichter-Gedanken sind im Durchschnitt nicht so viel wert als sie gelten“ [2]). Sie werden überschätzt, weil man vergisst, dass sie weniger des Dichters eigene Gedanken, als die seiner Umwelt sind, weil man sich ferner durch die schöne Form, insbesondere durch Reim und Rhythmus, blenden lässt, und endlich weil man nicht bedenkt, dass es den Dichtern selbst mit ihren Aussprüchen nicht stets so ernst sei. Darum findet Nietzsche es „sehr lustig, dass immer noch die ernstesten Philosophen, so streng sie es sonst mit aller Gewissheit nehmen, sich auf Dichtersprüche berufen, um ihren Gedanken Kraft und Glaubwürdigkeit zu geben“ [3]). Was die Künstler als neue Werte verkünden, das sind eigentlich die Schätzungen der „Reichen und Müßigen“, der Kunstmäcene, von denen sie abhängen [4]). Nach derartigen Gedankengängen entwickelt sich in diesem an Widersprüchen überreichen Geist ein wahrer Hass gegen die Überschätzung der Kunstschaffenden und des Kunstschaffens. Er höhnt etwa: „Der Dichter führt seine Gedanken festlich daher auf dem Wagen des Rhythmus; gewöhnlich deshalb, weil diese zu Fuß nicht gehen können“ [5]). Er bespöttelt den „Wahrheitssinn des Künstlers“: „Der Künstler hat in Hinsicht auf das Erkennen der Wahrheiten eine schwächere Moralität als der Denker“, weil er „die für seine Kunst wirkungsvollsten Voraussetzungen nicht aufgeben will“, mögen sie auch irrige sein. Hier bekämpft Nietzsche „die Überschätzung der Person“ und feiert „die wissenschaftliche Hingebung an das Wahre“ [6]), während ihm bald

[1]) Nietzsche, III. 97. — [2]) Nietzsche, III. 255. — [3]) Nietzsche, V. 117, vergl. XI. 346. — [4]) Nietzsche, V. 118. — [5]) Nietzsche, II. 182. — [6]) Nietzsche, II. 158.

das Suchen nach Wahrheit als problematisch und die Persönlichkeit als das Wertvollste gelten sollte. In dieser Periode, in der er sich zu einem nüchternen Realismus zwingt, meint er: „Es führt zu wesentlichen Entdeckungen, wenn man den Künstler einmal als Betrüger fasst“ [1]), wozu er auch ihren Versuch, die „höhere Wahrheit“ der Dinge zu zeigen, rechnet [2]). Selbst Zarathustra erhebt in dem Abschnitt „Von den Dichtern“ [3]) alle diese Vorwürfe nochmals: „Ach, wie bin ich der Dichter müde . . der alten und der neuen: Oberflächliche sind sie mir alle und seichte Meere . . . Etwas Wollust und etwas Langeweile: das ist noch ihr bestes Nachdenken gewesen . . . . sie trüben alle ihr Gewässer, dass es tief scheine“. Sind aber die Schaffenden Täuschende, so dürfen sie nicht verlangen, dass wir uns ihnen ganz hingeben, vielmehr ist zu beherzigen, „dass der Genuss des größten Kunstwerkes ein einziges verschrobenes Urtheil, eine Verrückung unserer Stellung nicht aufwiegt. Das Kunstwerk gehört nicht zur Nothdurft, die reine Luft in Kopf und Charakter gehört zur Nothdurft des Lebens“ [4]). Und in derselben Epoche meint er: „Mit den Werken der Kunst steht es wie mit dem Weine: noch besser ist es, wenn man beide nicht nöthig hat“ [5]). Nicht einmal schwer soll dies Opfer fallen: „Wer sich nicht von einer Kunst lange Zeit entwöhnt hat, sondern immer in ihr zuhause ist, kann nicht von ferne begreifen, wie wenig man entbehrt, wenn man ohne diese Kunst lebt“ [6]). Dies kunstferne Sein konnte freilich einer so eminent künstlerischen Natur wie dem poetisch und musikalisch begabten Denker nicht genügen, aber noch in der „Genealogie der Moral“ warnt er vor den Kunstschaffenden: „man thut gewiss am

[1]) Nietzsche, III. 105, vergl. V. 195. — [2]) Nietzsche, III. 29/30. — [3]) Nietzsche, VI. 186—190. — [4]) Nietzsche, XI. 361. — [5]) Nietzsche, III. 61, vergl. V. 118. — [6]) Nietzsche, III. 60.

besten, einen Künstler insoweit von seinem Werke zu trennen, dass man ihn selbst nicht gleich ernst nimmt wie sein Werk. Er ist zuletzt nur die Voraussetzung seines Werkes, der Mutterschoß, der Boden, unter Umständen der Dünger und Mist, auf dem, aus dem es wächst, — und somit in den meisten Fällen etwas, das man vergessen muss, wenn man sich des Werkes selbst erfreuen will" [1]). Von diesem Gesichtspunkt aus, der die Künstler für gefährlich, die Kunst für entbehrlich hält, warnt der Immoralist: „Einer Kunst, welche die Ausnahmsfälle der Moral zeigt und verherrlicht — dort, wo das Gute schlecht, das Ungerechte gerecht wird — darf man nur selten Gehör geben" [2]). Auch auf Shakespeares Verachtung der Dichter sich zu berufen vergisst er nicht [3]). Wie sollte eine Kunst, deren Schaffende selbst allen menschlichen Schwächen unterworfen sind, indes sie sich den Anschein geben, ihnen entrückt zu sein, fördernd auf die Sittlichkeit der Genießenden wirken können?

Schon in der „Geburt der Tragödie" hatte Nietzsche gefordert, es müsse uns deutlich sein, „dass die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unserer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt" werde, was er damals freilich in geheimnisvoll metaphysischer Weise begründete [4]). Auch in seiner positivistischen Epoche missbilligt es Nietzsche, „wenn ein Künstler mehr sein will als ein Künstler, zum Beispiel der moralische Erwecker seines Volkes", und verweist auf Milton und Klopstock als abschreckende Exempel [5]). Allein gleich darauf beklagt er es elegisch, dass wir jetzt keine Dichter hätten, die der Forderung genügen könnten, „Lehrer der Erwachsenen" zu sein, was „die älteren Griechen vom Dichter verlangten" [6]).

[1]) Nietzsche, VII. 403/404. — [2]) Nietzsche, III. 34. — [3]) Nietzsche, V. 129. — [4]) Nietzsche, I. 44. — [5]) Nietzsche, III. 80. — [6]) Nietzsche, III. 93.

Statt dessen, meint Nietzsche in einer vielleicht nicht zur Publication bestimmten Aufzeichnung, benützen ehrgeizige und rücksichtslose Künstler die Kunst, um alles Tüchtige und Achtungswerte, Wissenschaftliche und Gelassene zu brandmarken, den Fanatismus „todwüthende Liebe" durch die Kunst zu predigen. „Im eigenen Leben völlig bequem, bekennt man sich zu den extremsten, fanatischen Tugenden (wie Keuschheit, Heiligkeit, unbedingte Treue): — so wird alles eine Schule des Fanatismus, Kunst, Ansichten, Anhänger"[1]). Dem gegenüber ist ihm der Hörer lieber, der „sich rein als Artist" der Kunst zu freuen vermag[2]). Jetzt freilich sei eine Zeit, in der selbst die größten Künstler durch „die gewaltsamsten Erregungsmittel, bei denen selbst der Halbtodte noch zusammenschrecken muss", den Ermüdeten zu überwältigen sich gezwungen sähen[3]). Es ist die Zeit, in der „die Tendenz, das Theater als Veranstaltung zur moralischen Volksbildung zu verwenden, die zu Schillers Zeit ernsthaft genommen wurde, bereits unter die unglaubwürdigen Antiquitäten einer überwundenen Bildung gerechnet wird"[4]). Als Nietzsche am Ausgang seiner Bahn den Assassinen-Spruch: „Nichts ist wahr, alles ist erlaubt" als Parole der wahrhaft freien Geister feierte[5]), musste ihm natürlich jedes Moralisieren in der Kunst völlig unsinnig erscheinen, aber gleichwohl wollte er seine Antimoral, die denn doch eben Moral seiner Art ist, in der Kunst stets wiederfinden. Die Kunst lehrt nach Nietzsche „Lust am Dasein zu haben" und das Leben, wie es auch sei, gut zu finden[6]). Selbst „jede wahre Tragödie" muss uns mit dem „metaphysischen Trost" entlassen, „dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen, unzerstörbar

[1]) Nietzsche, XI. 360/361. — [2]) Nietzsche, III. 283. — [3]) Nietzsche, III. 284. — [4]) Nietzsche, I. 158. — [5]) Nietzsche, VII. 469. — [6]) Nietzsche, II. 207.

mächtig und luſtvoll ſei“ [1]). In dem Abſchnitt „Von der Moralität der Schaubühne“ iſt Nietzſches äſthetiſches Credo am klarſten zuſammengefaſst [2]). Das Theater wirkt nicht moraliſch und will nicht ſo wirken. Macbeth ſoll nicht vom Böſen des Ehrgeizes abziehen. „Wer wirklich vom raſenden Ehrgeiz beſeſſen iſt, ſucht dies ſein Bild mit Luſt; und wenn der Held an ſeiner Leidenſchaft zugrunde geht, ſo iſt dies gerade die ſchärfſte Würze in dem heißen Getränke dieſer Luſt.“ Darum will der Tragödiendichter keineswegs (wie Schopenhauer meinte) gegen das Leben einnehmen, das ihm vielmehr „der Reiz alles Reizes iſt, dieſes aufregende, wechſelnde, gefährliche, düſtere und oft ſonnendurchglühte Daſein“. So dachte Nietzſche vom Leben als von einer Gelegenheit, den Willen zur Macht in bunten Abenteuern zu bethätigen, jenſeits von gut und böſe nicht nur, auch jenſeits von Leid und Freude im vulgären Sinn. „Wer Leid gewohnt iſt, wer Leid aufſucht, der heroiſche Menſch preist mit der Tragödie ſein Daſein“ [3]). Weil er das Leben an ſich als Glück empfunden wiſſen will, ſoll die Kunſt das Leben begehrenswert darſtellen, einen Anreiz zu leben bilden. Demnach gilt auch dem großen Immoraliſten die Kunſt als Mittel zu ſeinen Zwecken, nicht als Selbſtzweck. Seine Kunſt und ſeine Moral ſtehen in untrennbarem Zuſammenhang.

Dem Immoraliſten gleicht einer der ſtrengſten Vertreter der Moral, Theodor Lipps, darin, daſs auch er das rein Äſthetiſche zu vertreten glaubt, indes er doch dies Äſthetiſche nicht außer Beziehung zu ſittlichen Tendenzen zu denken vermag. So beginnt er ſeinen „Streit über die Tragödie“ mit der ſcharfen Hervorhebung, es handle ſich um eine Welt der bloßen Vorſtellung, der Phantaſie, des Scheins, die „allein uns angeht, wenn wir uns dem Kunſtwerk hingeben“, es ſei „das Auszeichnende des Genuſſes am dar-

[1]) Nietzſche, I. 55. — [2]) Nietzſche, IV. 226/227. — [3]) Nietzſche, VIII. 136.

ſtellenden Kunſtwerke, daſs das Schöne in ihm zur Geltung kommt und wirkt, wie es an ſich iſt, genoſſen wird in dem Werte, den es an ſich hat, nur verflochten in die Beziehungen, in die es im Kunſtwerke verflochten erſcheint“[1]). Jeder Verſuch, etwa Troſt aus einer Tragödie zu ſchöpfen, wird mit überlegenem Spott abgefertigt, aber läuft trotz alledem die Theorie von Lipps nicht auf eine troſtreiche Wirkung hinaus, wenn ſchließlich (in fettem Druck hervorgehoben) als „Zweck der Tragödie kein anderer als der“ verkündigt wird: „uns die Macht des Guten in einer Perſönlichkeit genießen zu laſſen, wie ſie im Leiden zutage tritt und gegen Übel und Böſes ſich bethätigt, uns von dem Werte dieſes Guten den denkbar tiefſten und reinſten Eindruck zu geben, einen Eindruck, der nicht, wie ſo oft im Leben, getrübt iſt durch den Gedanken an uns ſelbſt, an äußeren Erfolg, an Lohn und Strafe, der im Gegenſatz zu allem Haften am Einzelnen und an der Oberfläche des Geſchehens und Thuns dem Ganzen der Perſönlichkeit und ihrem innerſten Weſen gerecht wird“[2])? Abgeſehen davon, daſs dieſe Definition auf manche der machtvollſten Dichtungen dieſer Art nicht paſſen will, iſt es wohl ſchwer, hierin etwas anderes als einen vorbildlichen, moraliſchen Wert des Trauerſpiels zu erblicken. Aber nicht bloß die Tragik, auch „die Komik iſt dazu da, Wertvolles und zuletzt ſittlich Wertvolles in ſeiner Erhabenheit darzuſtellen und ſich dadurch zum Humor aufzuheben. Humor und Tragik, das ſind die beiden Weiſen, im Leben und in der Kunſt durch Diſſonanzen der Conſonanz, d. h. dem Guten erſt die rechte Kraft zu geben“[3]). Eine Parodie, die das Erhabenſte

[1]) Lipps, Der Streit über die Tragödie (Beiträge zur Äſthetik, II. B., Hamburg und Leipzig 1891), S. 6. — [2]) Lipps, Streit über die Tragödie, S. 78/79. — [3]) Lipps, Komik und Humor (Beiträge zur Äſthetik, VI. B., Hamburg und Leipzig 1898), S. 163.

so mit dem Niedrigen zu verbinden weiß, dass es von seiner Höhe herabstürzt und dem Lachen preisgegeben wird, nennt Lipps Afterparodie und meint, diese Art, die „schon Goethe „gewissenlos" fand, ist eben darum auch jedes ästhetischen Wertes bar"[1]). Auch die satirische Weltbetrachtung muss in dem über die Nichtigkeit der Welt sich erhebenden sittlichen Bewusstsein „das siegreiche Auftauchen des Erhabenen aus dem komischen Process" enthalten[2]). Das Schöne ist ästhetisch Wertvolles, der ästhetische Wert aber ist Eigenwert[3]). „Kunst ist gerichtet auf Erzeugung eines in sich selbst Wertvollen"[4]). Ihr allgemeiner Sinn besteht darin, „daß ich — nicht an einer Verstandeseinsicht oder Bethätigung des Intellects, sondern an der Bethätigung meiner zu innerem Antheil fähigen Persönlichkeit reicher werde"[5]). Das ästhetische Sympathiegefühl ist objectiviertes Selbstgefühl und als solches mit dem ästhetischen Genuss identisch. „Aller ästhetische Genuss liegt schließlich einzig und allein in der Sympathie begründet"[6]). Lipps resumiert seine Anschauung in sehr bestimmter Weise dahin: „Persönlichkeitswert ist ethischer Wert. Es gibt keine mögliche andere Bestimmung und Abgrenzung des Ethischen. Aller Kunstgenuss, aller ästhetische Genuss überhaupt ist danach Genuss eines ethisch Wertvollen, nicht als eines Bestandtheiles des Wirklichkeitszusammenhanges, sondern als eines Gegenstandes der ästhetischen Anschauung"[7]). Vom selben Gesichtspunkt aus sieht Lipps auch in den „Ethischen Grundfragen" die Kunst. „Alles Schöne macht uns, in dem Augenblick, in dem wir es genießen, besser, zu volleren Menschen,

[1]) Lipps, Komik und Humor, S. 184. — [2]) Lipps, Komik und Humor, S. 248. — [3]) Lipps, Komik und Humor, S. 199. — [4]) Lipps, Komik und Humor, S. 209. — [5]) Lipps, Komik und Humor, S. 206. — [6]) Lipps, Komik und Humor, S. 223. — [7]) Lipps, Komik und Humor, S. 227.

also sittlicher“ [1]). Aber doch wohl auch über diesen Augenblick hinaus! Formalist kann Lipps natürlich nicht sein; „je tiefer und reicher der Inhalt oder Menschheitsgehalt ist, den es uns zum Miterleben darbietet, und je mehr die Form oder das System der Kunstmittel diesen Inhalt uns zu reiner, sicherer, tiefer Wirkung zu bringen vermag“, desto höher steht das Kunstwerk [2]). Wie Gabriel Séailles wendet sich auch Lipps gegen eine ästhetisierende Weltflucht, die jedes Eingreifen hinter bloße Betrachtung zurückdrängt [3]). Mit Schärfe rügt er die Ansicht, die Kunst werde nur um der Kunst willen geübt, was er als falsche Vornehmheit geißelt, der gegenüber er die Nothwendigkeit einer volksthümlichen Kunst darthut [4]). Kunst wie Wissenschaft sollen um der Menschheit willen da sein; sie „gehören mit zur Krönung des Gebäudes der sittlichen Zwecke“ [5]). Obzwar Lipps den Begriff des ästhetischen Scheins festhält und jedes Hinübergreifen realer Interessen in das Kunstgebiet ablehnt, bleibt bei ihm gleichwohl eine innige Beziehung zwischen Kunst und Moral bestehen, da er nur das für künstlerisch wertvoll hält, was zugleich sittlich wertvoll ist. Es scheint doch, als ob diese Anschauung dazu führen müsste, einen Schritt weiter zu gehen und auch eine thatsächliche moralische Beeinflussung der Menschen durch die Kunst im wirklichen Leben nicht in Abrede zu stellen.

Im Gegensatz zu Lipps, der sich (auch in seinem hoch und streng gefassten Moralbegriff) an Kant anschließt, gibt Karl Groos diesem Unrecht, wenn er das Interesse vom ästhetischen Wohlgefallen unbedingt ausschließt. „Der herrschende Schein kann von dem übrigen Gehalt des Seelen-

[1]) Lipps, Die ethischen Grundfragen (Hamburg und Leipzig 1899), S. 180. — [2]) Lipps, Ethische Grundfragen, S. 181. — [3]) Lipps, Ethische Grundfragen, S. 185. — [4]) Lipps, Ethische Grundfragen, S. 186/187. — [5]) Lipps, Ethische Grundfragen, S. 189.

lebens nicht vollständig losgetrennt sein; die Verstandes- und Willensthätigkeit, welche sich über den Schein hinweg mit tausend Interessen an die materielle Wirklichkeit richtet, kann im ästhetischen Anschauen nicht einfach vernichtet sein, sie verliert nur die Vorherrschaft und sinkt zu einer dienenden Stellung herab"[1]). Aber ästhetisch verhält man sich, nach Groos, doch nur, „so lange der Schein herrscht". Es ist „die monarchische Einrichtung des Bewusstseins", welche es verbietet, dass ein Kunstwerk ebenso stark auf die moralischen Gefühle einwirke wie auf die ästhetischen, gerade weil jedes Individuum „außer den ästhetischen auch moralische Interessen hat". Die Kunst als solche nun „verhält sich der Moral gegenüber gleichgiltig: sie muss nicht nur eine zu aufdringliche *Verletzung* der Moral vermeiden, sondern sie hat ganz genau *denselben Misserfolg*, wenn sie die Moral zu stark betont"[2]). Das moralische Gefühl darf von der Kunst weder positiv, noch negativ besonders erregt werden, ohne dem ästhetischen Eindruck zu schaden. Ein consensus omnium ist in der Frage, „wie weit Verletzungen der Moral gehen können, ohne die ästhetische Wirkung zu schädigen", ausgeschlossen, weil „die Beziehung der Kunst zu der Moral nicht in allgemeingiltigen logischen Verhältnissen begründet ist, sondern in der eigenartigen Welt des Individuums, welches ebensowohl ästhetische als moralische Gefühle hat; darum hängt auch das *Gewichtsverhältnis* zwischen moralischen und ästhetischen Wirkungen von individuellen Verschiedenheiten ab"[3]). Die Geschmacksdifferenzen erklären sich zum Theil auf diesem Wege. Hiernach bestimmt Groos selbst die Grenze für das Häßliche, wie für das Tragische, Rührende, Unsittliche, Frivole, Ekelhafte: all dies ist „im ästhetischen Schein so lange

[1]) Groos, Einleitung in die Ästhetik (Gießen 1892), S. 45. — [2]) Groos, Ästhetik, S. 75. — [3]) Groos, Ästhetik, S. 76.

erlaubt, als es von der Luſt an der inneren Nachahmung überwogen wird“[1]). Dies könnte auch ſo ausgedrückt werden: ſo lange die äſthetiſche Freude den moraliſchen Schmerz übertrifft, wobei der von Groos als Grundprincip ſeiner Äſthetik aufgeſtellte Begriff der „inneren Nachahmung“ ausgeſchaltet wäre. Groos eifert ferner gegen den Irrthum, das Schöne und das äſthetiſch Wirkſame für identiſch zu erklären. „Alles Schöne gehört zwar in die Äſthetik; *aber nicht alles Äſthetiſche iſt ſchön*“[2]). Daſs Groos ſelbſt engere individuelle Grenzen des Äſthetiſchen zieht als andere Zeitgenoſſen, zeigen ſeine Urtheile über Ibſen[3]). Dem Schlagwort von der Kunſt um der Kunſt willen, das jeden äußeren Zweck beſeitigt, kann Groos nicht beiſtimmen. Der Künſtler, der nur ſchafft, „um die Freude des Schaffens als ſolche zu genießen“, gilt ihm nicht als der bedeutendſte. „*Das Kunſtwerk iſt immer ein Mittel, um durch Suggeſtion die Mitmenſchen unter die geiſtige Herrſchaft ſeines Schöpfers zu bringen.*“ Je höher ein Künſtler ſteht, deſto mächtiger wirkt in ihm dieſer Zweck, „durch das Mittel des Kunſtwerkes auf andere Seelen Einfluſs zu gewinnen“[4]). Das gehört zu den in ihm wirkſamen ſocialen Tendenzen. „Der Künſtler will, was ſeine Kraft vermag und ſeine Seele erfüllt, aus ſich herausſtellen, um es für andere und ſich zur objectiven Darſtellung zu bringen, und er will zugleich durch dieſe Entfaltung ſeines Weſens Macht gewinnen über die Seelen der Anderen“[5]). Nietzſches Wille zur Macht kehrt hier als künſtleriſches Problem wieder. Groos iſt aber auch un-

[1]) Groos, Äſthetik, S. 291. — [2]) Groos, Äſthetik, S. 47, vergl. auch S. 204 und Spiele der Thiere, S. 229. — [3]) Groos, Äſthetik, S. 58, 180, 205, 365. — [4]) Groos, Die Spiele der Thiere (Jena 1896), S. 300. — [5]) Groos, Die Spiele der Menſchen (Jena 1899), S. 444.

befangen genug, sich der Thatsache nicht zu verschließen, daſs die „häufige Verwendung der nackten Frauengestalt . . . in dem Kunstgewerbe der Renaissance im Grunde genau dieselbe Erscheinung“ sei, wie die Freude der Wilden an gewissen Ornamenten, die in ihnen sexuelle Vorstellungen mit Lebhaftigkeit zu erwecken geeignet sind[1]). Er ist überzeugt, daſs „bei der außerordentlichen Anziehungskraft, die Praxiteles und Canova auf das große Publicum ausüben, dunkle Gefühle aus dem Gebiet des sexuellen Trieblebens mit hereinspielen“[2]). Er weiß also, daſs die Mehrheit der Menschen den abstracten Forderungen der Ästhetiker nicht genügt. Er constatiert, daſs „die Doppelstellung der dramatischen Kunst, wonach sie einerseits den Menschen die erhabensten sittlichen und socialen Ideen vor Augen rücken, andererseits aber auch einfach dem Vergnügen dienen soll, so alt ist wie die Menschheit selbst“[3]). Er weiß nicht minder, daſs der ästhetische Genuſs nicht lediglich Spiel bleiben muſs, fern von den Strebungen und Zielen des Menschenlebens. „Sofern wir im Kunstwerk sittliche Erhebung und tiefe Lebenserkenntnis suchen, hört der ästhetische Genuſs auf, ein „bloßes“ Spiel zu sein“[4]). Die Kunst hat demnach zahlreiche Beziehung zur positiven Moral und zur Frivolität, der negativen Moral, ohne daſs ein Verhältnis der Unterordnung statthätte.

Obschon Konrad Lange sich zu der Maxime bekennt: „Die Kunst um der Kunst willen soll für den Erwachsenen ebenso das Ideal sein, wie das Spiel um des Spieles willen das Ideal des Kindes“, stellt er doch einen Zweck in der Kunst nicht in Abrede, „nämlich die Erhaltung und Verbesserung der Gattung durch Verstärkung, Vertiefung und

[1]) Groos, Spiele der Menschen, S. 353. — [2]) Groos, Spiele der Menschen, S. 354. — [3]) Groos, Spiele der Menschen, S. 462. — [4]) Groos, Spiele der Menschen, S. 507.

Vermannigfaltigung derjenigen Gefühle, die der Menſch im Kampf ums Daſein braucht, aber in der Einſeitigkeit des Lebens nicht immer entwickeln kann“[1]). Inſofern er als Ziel der Ethik die „geiſtige und körperliche Verbeſſerung der menſchlichen Raſſe“ betrachtet, hat auch die Kunſt nach Lange indirect ethiſche Tendenzen, wenn er ſie ſo definiert: „Kunſt iſt die Fähigkeit des Menſchen, ſich ſelbſt und Anderen auf dem Boden der bewuſsten Selbſttäuſchung einen Genuſs zu bereiten, der durch die Erweiterung und Vertiefung der menſchlichen Anſchauungen und Gefühle, die er bewirkt, zur Erhaltung und Verbeſſerung der Gattung beiträgt“[2]). Da Lange zu denen gehört, die darauf hinweiſen, „daſs jede Epoche künſtleriſcher Blüte zugleich eine Epoche . . . des ſittlichen und politiſchen Verfalles der Völker iſt“[3]), kann er die moraliſchen Nachwirkungen der Kunſt allerdings nicht allzu hoch einſchätzen. Er bleibt auch überzeugt, „daſs das Schöne im ethiſchen Sinne etwas principiell Verſchiedenes iſt von dem Schönen im äſthetiſchen Sinne“[4]), und denkt ſelbſtverſtändlich nicht daran, das Schöne als das äſthetiſch einzig Berechtigte anzuſehen. Faſst man aber den Begriff Moral nicht im früher üblichen Sinn, etwa mit dem Rigorismus Kants, ſondern als Hilfsmittel der Evolution, dann trägt auch die Kunſt zu demſelben Endzweck bei.

Für Wilhelm Wundt iſt der Zuſammenhang von Kunſt und Moral fraglos. Schon in der „Phyſiologiſchen Pſychologie“ heißt es: „Die Wirkſamkeit der höhern äſthetiſchen Vorſtellungen beruht überall auf der

---

[1]) Lange, Gedanken zu einer Äſthetik auf entwicklungsgeſchichtlicher Grundlage (Zeitſchrift für Pſychologie und Phyſiologie der Sinnesorgane, XIV. B., 1897), S. 271. — [2]) Lange, S. 273. — [3]) Lange, Die künſtleriſche Erziehung der deutſchen Jugend (Darmſtadt 1893), S. 2. — [4]) Lange, Künſtleriſche Erziehung, S. 240.

Erweckung ſittlicher und religiöſer Ideen“ [1]). Weil dieſe „das Leben beherrſchen, kehren ſie auch in der idealen Wiedererzeugung des Lebens durch die Kunſt wieder“. Die äſthetiſche Betrachtung hat ſittlichen Wert, indem ſie „mit der unwiderſtehlichen Gewalt lebendiger Anſchauung“ . . . „für den objectiven Wert aller geiſtigen Lebensinhalte lebendiges Zeugnis ablegt“ [2]). Wundt glaubt keineswegs, daſs die äſthetiſche Wirkung der Kunſt durch eine ethiſche erſetzt werden ſolle, aber er weiß, daſs auch die letztere eintreten kann. Überzeugt, daſs nicht jedes Kunſtwerk jedem verſtändlich ſein könne, betrachtet er es gleichwohl „als eine öffentliche Aufgabe, der unſere Zeit leider noch wenig gerecht wird, daſs die Kunſt ſo viel als möglich zum Gemeingut gemacht werde“ [3]).

Ernſt Groſße, der zur Aufhellung der älteſten Kunſtübungen erfolgreich mitgearbeitet hat, ſieht das Charakteriſtiſche der äſthetiſchen Thätigkeit darin, daſs ſie „einen unmittelbaren Gefühlswert beſitzt, daher nicht als Mittel für einen außer ihr liegenden Zweck unternommen wird, ſondern Selbſtzweck iſt“ [4]). Gleichwohl iſt ihm die Kunſt nicht lediglich um der Kunſt willen da, ſondern die Abſicht des Künſtlers, auf andere zu wirken, beſtimmt ſie „in Form und Richtung weſentlich“. Die Kunſt iſt ein ſociales Phänomen und eine ſociale Function [5]). In ihrer factiſchen Ausübung dient ſie bewuſst oder unbewuſst neben den äſthetiſchen oft auch anderen praktiſchen Zwecken. „Die wichtigſte und wohlthätigſte Wirkung, welche die Kunſt auf das Leben der Völker übt, beſteht in der Befeſtigung und Erweiterung des ſocialen Zuſammen-

[1]) Wundt, Phyſiologiſche Pſychologie (3. Aufl., Leipzig 1887), II. 221. — [2]) Wundt, Syſtem der Philoſophie (Leipzig 1889), S. 688. — [3]) Wundt, Ethik (2. Aufl., Stuttgart 1892), S. 608. — [4]) Groſße, Anfänge der Kunſt, S. 46. — [5]) Groſße, Anfänge der Kunſt, S. 47/48.

hanges“ [1]). Die sociale Bedeutung der Künste ändert sich, die der Kunst wächst immer mehr. Sie besitzt erzieherische Macht, sie dient bei Cultivierten „vor allem auch der Erhebung der Geister“ [1]). Weil sie „eine der wirksamsten Waffen im Kampfe um das Dasein“ ist, hat man „in der That ein Recht . . zu fordern, dass sie im Sinne der socialen Zweckmäßigkeit, das heißt moralisch wirke“ [2]). „Aber man hat Unrecht, wenn man von ihr fordert, dass sie moralisch, oder richtiger, moralisierend sei.“ Je höher die Cultur steigt, umsomehr tritt die individualisierende Wirkung der Kunst gleichberechtigt neben die socialisirende, ja jene wird schließlich für den Anhänger individualistischer Ideenkreise „sogar unvergleichlich höher“ stehen als diese [3]). Die verschiedenen Wirkungsweisen der Kunst seien viel zu wenig erforscht worden, „die Kunstwissenschaft läßt sich von der Polizei beschämen“, die wenigstens durch gelegentliche Verbote beweise, dass sie die Wichtigkeit solcher Fragen einsehe [4]). Große wünscht ein eingehendes, nüchternes Studium der wechselnden Einflüsse, die durch die Künste auf das Leben geübt wurden. Er selbst findet jetzt den „tiefsten Grund und höchsten Wert der Kunst“ . . „in der Bethätigung und in dem Genusse“ der Freiheit beim Schaffenden wie beim Schauenden [5]). In diesem durch die Kunst erzeugten Freiheitsgefühl läge aber doch wohl ein moralisches Moment, obzwar Große mit Recht betont, dass die ästhetische und die ethische Anlage jede als vorherrschende die andere zurückdränge. „Die ethische Auffassung der Dinge stört und zerstört ihre ästhetische Anschauung“ [6]), ein Satz, in dem Subject und Object vertauscht werden können, ohne dass er an Richtigkeit verliert. Überall, wo ein

[1]) Große, Anfänge, S. 299. — [2]) Große, Anfänge, S. 300. — [3]) Große, Anfänge der Kunst, S. 300 u. 301. — [4]) Große Kunstwissenschaftliche Studien (Tübingen 1900), S. 15. — [5]) Große, Studien, S. 43. — [6]) Große, Studien, S. 108.

Trieb der Menschennatur besonders hervortritt, wird ein anderer (oder auch mehrere) dadurch stark zurückgedrängt. Große erinnert als Ethiker und Ästhetiker mehrfach an Schopenhauer. „Die ästhetische Betrachtung, welche zugleich Grund und Ziel der künstlerischen Thätigkeit ist", schaut die Dinge an, „um sie zu genießen, um die Lust zu empfinden, die mit der ästhetisch willensfreien Auffassung unmittelbar verbunden ist: sie ruht gleichsam in der Anschauung" [1]), sagt er bei Contrastierung von Kunst und Wissenschaft, und er schließt diesen Abschnitt ganz im Sinne Schopenhauers: „Die Seele, die sich müde gesucht hat, sehnt sich nach Ruhe, nach der Ruhe von der Qual des Wollens und Wähnens, welche die Kunst spendet" [2]). So bliebe von all den vielen Kunstwirkungen als die eigentlich erstrebenswerte nur die eine, die quietistische, aufrecht.

Mit voller Sicherheit vertritt einer der feinsten und innerlich freiesten Ästhetiker der Gegenwart, Johannes Volkelt, eine heute unpopuläre Anschauung, zu der er sich mit muthiger Offenheit bekennt: „Nach meiner Überzeugung gibt es kein Gebiet menschlicher Thätigkeit, für welches das Moralische nicht höchster Maßstab wäre . . . . . Förderung und Verwirklichung des Guten ist das gemeinsame Ziel, dem sämmtliche Richtungen menschlicher Thätigkeit unterthan sind . . . Auch die Kunst bildet keine Ausnahme. Auch die Kunst ist höchsten Endes dazu da, die Menschheit auf ihrem Wege zum Guten zu fördern. Auch der Künstler soll sich mit dem Gefühl erfüllen, daſs sein Schaffen sich in die sittliche Entwicklung der Menschheit einzugliedern habe" [3]). Wollten Kunst und Künstler den sittlichen Idealen die Anerkennung verweigern, „so wäre damit die Moral überhaupt als abgesetzt erklärt", denn ist ihr das menschliche Leben nicht „in allen

[1]) Große, Studien, S. 218. — [2]) Große, Studien, S. 259. — [3]) Volkelt, Ästhetische Zeitfragen (München 1895), S. 6 u. 7.

ſeinen Bethätigungen unterworfen", ſo hat ſie damit ihre Herrſchaft ſchon eingebüßt. Deshalb ſollen „die ſittlichen Ideale für die Kunſt kein läſtiger Zügel, geſchweige denn eine Zuchtruthe" ſein. Gerade wenn ſich die Kunſt nach ihren eigenen Bedingungen auslebt, wirkt ſie „letzten Endes auch im Dienſte des Sittlichen". Für Volkelt iſt das Menſchlich-Bedeutungsvolle alleiniger Gegenſtand der Kunſt, durch deſſen Darſtellung ſie verinnerlichend, ausreifend, alſo verſittlichend wirkt, wenn man das nur nicht „engherzig oder gar ſchulmeiſterlich" auffaſst. „Vielmehr wird das Moraliſche in einem freien und unerſchrockenen Geiſte zu nehmen ſein, das heißt ſo, wie es von der hohen, weit hinausſchauenden Warte einer jeden Zeit aus geſehen ſich darſtellt"[1]). Die Mannigfaltigkeit der Richtungen und Entwicklungen des Sittlichen gibt auch der Kunſt genügend freien Spielraum. Freilich wie „die äſthetiſchen Gefühle nicht ſämmtlich gleichberechtigt ſind"[2]), ebenſo die ethiſchen nicht. Bei aller Weitherzigkeit muſs doch Frivolität und Cynismus miſsbilligt werden. Wer die ſittlichen Ideale „als verlachenswert hinſtellt und die Beſchauer oder Leſer ins Gemeine herabzerren will, fügt ſeinen Schöpfungen nicht nur einen ſittlichen, ſondern auch einen ſchweren äſthetiſchen Mangel zu", denn ſetzt ſich die Kunſt über ihre Zugehörigkeit zur ſittlichen Entwicklung der Menſchheit hinweg, „ſo hat ſie damit auch ihren Kunſtcharakter entſtellt"[3]). Andererſeits dürfen wir ein Kunſtwerk aber noch nicht verdammen, weil es ſittlich ſchädigend wirkt, umſo weniger „je mehr es dem Künſtler, der einſeitige und gefährliche ſittliche Ideale verkündigt, hiermit heiliger Ernſt iſt" und je mehr ſolche Fragen gerade in Umwandlung und Umwertung begriffen ſind. „Dahin ge-

[1]) Volkelt, Zeitfragen, S. 9. — [2]) Volkelt, Äſthetik des Tragiſchen (München 1897), S. 8. — [3]) Volkelt, Zeitfragen, S. 10.

hören die socialen Fragen“[1]). Deshalb polemisiert Volkelt auch gegen „kurzsichtige Verbote“ ernster Werke, während „zotenreiche, stinkende, mit allem Moralischen ihr freches Spiel treibende Schwänke und Possen“, die höchst verderblich wirken, ohne Anstand zugelassen werden[2]). Hingegen findet er solche Dichtungen ästhetisch gerechtfertigt, die zwar das Sexuelle „in moralisch gefährlicher Weise“ schildern, aber zugleich so „Ergötzliches, Heiteres oder vielleicht Kühnes“ an sich tragen, dass wir diese Werke, zumal bei hoher Formvollendung, keinesfalls entbehren möchten[3]). Verurtheilenswert bleibt jedoch stets die just gegenwärtig häufig hervortretende „freche Freude des Dichters, den Leser begehrlich und gemein zu machen“[4]). Die Vielgestaltigkeit der Lebensanschauungen soll Spielraum erhalten, „die grundsätzlich verschiedenen Weisen, wie sich das Los der Menschen und der Gang der Welt in bedeutenden Geistern spiegeln, in den Kunstwerken zum Ausdruck kommen“, aber damit sind nur solche Lebensanschauungen gerechtfertigt, die sich „über das ganz Oberflächliche und Triviale“ erheben, „aus ernstem Sinn und reinem Wahrheitsstreben entsprungen“ sind; bei solchen, die „aus Spottlust, aus der eitlen Sucht Ärgernis zu geben oder Aufsehen zu erregen, oder gar aus der Lust an Unflat und Kloake“ herstammen, ist auch der ästhetische Wert ihrer Kunstwerke „wesentlich geschädigt“[5]). Viele Weltanschauungen sind gerechtfertigt, aber nicht alle. Weitherzigkeit muss vom Leser gefordert werden. Er soll sich „bereitwillig und unvoreingenommen in die sittliche Welt des Dichters vertiefen“, dabei mag er erkennen, dass dieser vielleicht „die reifere und weisere sittliche Anschauungsweise habe“, oder doch dass auch der Auffassung des Poeten ihre relative

[1]) Volkelt, Zeitfragen, S. 11. — [2]) Volkelt, Zeitfragen, S. 14/15. — [3]) Volkelt, Zeitfragen, S. 12. — [4]) Volkelt, Zeitfragen, S. 14. — [5]) Volkelt, Ästhetik des Tragischen, S. 38 u. 39, vergl. auch S. 162.

Berechtigung zukomme, sollte sie auch eine gegnerische sein[1]). Volkelt, der in der Kunst „eine Abbreviatur der Wirklichkeit“[2]) und „wesentliche Umformung der Natur“[3]) erblickt, betont stets ihren symbolischen Charakter und hat Fechner gegenüber erklärt, vieles, was dieser als „Beispiele für Association“ beibringe, sei in Wahrheit durchaus symbolisch[4]). Die Fragen der Ästhetik lassen sich nach ihm „nur durch psychologische Analyse der Bewusstseinsvorgänge des gereiften Culturmenschen entscheiden“, verkehrt wäre es, „eine Ästhetik der Thiere und Wilden zur Grundlage der Ästhetik machen zu wollen“[5]). Auch darin unterscheidet er sich von vielen neueren Ästhetikern, dass er stets die Überzeugung hegte, „die Ästhetik hat in metaphysische Betrachtungen auszulaufen“, bei denen dann seine pantheistische Weltanschauung zu Worte kommt, von der aber Grundlegung und Ausbau unbeeinflusst bleiben sollen[6]). Volkelt betrachtet die Kunst nicht in jener völligen Loslösung von allen anderen Daseinsbeziehungen, wie es dem l'art pour l'art entsprechen würde, allein das Menschlich-Bedeutungsvolle in ihr ist ihm wichtiger als das Sittliche. Er will keine zu starke, moralisch aufrüttelnde Wirkung. „Wenn uns eine Dichtung zu bestimmten Aufgaben und Pflichten aufruft, wenn sie unser Schuldgefühl wecken und den Vorsatz zur Besserung erzeugen will, so ist hiermit eine Schärfe, ein Stachel in unser Gemüth eingeführt, der mit der Stille und dem Gleichgewicht der ästhetischen Stimmung

---

[1]) Volkelt, Tragisches, S. 163. — [2]) Volkelt, Zeitfragen, S. 55. — [3]) Volkelt, Zeitfragen, S. 61. — [4]) Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik (Jena 1876), S. 100. — [5]) Volkelt, Zur Psychologie der ästhetischen Beseelung (Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, 113. B.), S. 178 u. 179. — [6]) Volkelt, Zeitfragen, S. 221, vergl. Symbolbegriff, S. 109—120, Ästhetik des Tragischen, S. 425—438.

unverträglich ist“[1]). Der Künstler soll nicht „die Erweckung einer bohrenden, aufstachelnden Verwirklichungstendenz“ bezwecken, nicht moralisierend an uns herantreten. Die Wirkung des Besserns und Aufrüttelns darf nur „eine sich an den ästhetischen Eindruck allererst anschließende, nicht mehr zu ihm gehörende Neben- und Weiterwirkung des Kunstwerkes“ sein[2]). Zu Zeiten aber — und gerade für unsere Zeit treffe dies zu — ergeben sich Umstände, „die es bis zu einem gewissen Grad rechtfertigen, wenn die Künstler in ihren Schöpfungen mit Tendenz moralisch zu wirken suchen“; ... „nur bleibt es dabei, dass derartige Dichtungen nur eine unreine, gemischte Wirkung hervorbringen. Es sind Mittelding von künstlerischen und moralisierenden Erzeugnissen“, die Volkelt lieber vermieden sehen möchte[3]). Ihm genügt die indirecte Förderung der schönen Sittlichkeit durch die Kunst. Nicht umsonst erinnert Volkelt hiebei wieder an Schiller. Seine Lehre ist ein Zurücklenken von den oft übertriebenen Folgerungen, die aus der Scheidung des Ästhetischen und Moralischen gezogen worden waren, zum reiner verstandenen Sinn der Weltauffassung Kants und Schillers. Mit Volkelt schließt darum dieser historische Überblick ab; in ihm hat ästhetisches Empfinden mit moralischer Weitherzigkeit einen schönen Einklang gefunden.

Eine flüchtige Wanderung von Gipfel zu Gipfel hat uns durch dritthalb Jahrtausende geführt. Den verschiedenartigsten Ansichten begegneten wir und trachteten alle möglichst objectiv wiederzugeben. Ehe wir nun daran gehen, die eigenen mehr subjectiven Ansichten darzulegen, darf wohl als Resultat ausgesprochen werden, dass wir im Lauf der Geschichte ein allmähliches Freiwerden der Kunst von der

[1]) Volkelt, Zeitfragen, S. 32. — [2]) Volkelt, Zeitfragen, S. 34, vergl. S. 40. — [3]) Volkelt, Zeitfragen, S. 40/41.

Herrschaft der Moral bemerkten, dass aber der Umschlag ins Gegentheil, wonach der Kunst völlige Zügellosigkeit als angeborenes Recht zustehe, verhältnismäßig wenige Vertheidiger fand und nun wieder die Ansicht auftaucht, die freierklärte Kunst solle aus eigenem Entschluss gewisse Ansprüche der Moral respectieren. Die große Formel der socialen Entwicklung der Menschheit: von Knechtschaft durch Freiheit zur Freiwilligkeit, scheint auch für die Entwicklung des Verhältnisses von Kunst und Moral ihre Richtigkeit zu bewähren.

III. Kritischer Theil.

In einer sehr anregenden Schrift, in welcher der Bildhauer Adolf Hillebrand „das Problem der Form in der bildenden Kunst" behandelt, unterscheidet er „die Daseinsform des Gegenstandes", die wir ihm „unabhängig von dem Wechsel der Erscheinung" zuschreiben, von der „Wirkungsform", die „stets das gemeinschaftliche Product des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der anderen Seite" ist[1]). Übertragen wir diesen Gegensatz in freier Wendung auf unser Thema, so dürfen wir sagen, dass wir uns hier nicht mit der Daseinsform, sondern mit der Wirkungsform der Kunst überhaupt beschäftigen. Nicht das Kunstwerk an sich interessiert uns hier, sondern seine Rückwirkung auf den Kunstgenießenden, die ein Product aus den in dem Kunstwerk selbst gelegenen Factoren und jenen Factoren darstellt, welche theils im Genießenden, theils in den Umständen liegen, unter denen Kunstwerk und Publicum zusammentreffen. Wie die Wirkungsformen des einzelnen Kunstgebildes wechseln auch jene der gesammten Kunst. Die Urtheile über die Daseinsform der Kunst können

[1]) Hillebrand, Das Problem der Form (2. Aufl., Straßburg 1897), S. 19/20.

für die Wirkungsform der Kunst nicht als verbindlich gelten. Der Streit darüber, was das Schöne, was ferner die Kunst sei, mag im Sinne der Formalisten oder der Gehaltsästhetiker entschieden werden, über die Wirkungen der Kunst ist damit noch nichts ausgesagt. Bei der Frage, was das Schöne sei, was zum ästhetischen Eindruck gehöre, steht ein Sollen zur Discussion, bei der Frage nach den Wirkungen der Kunst handelt es sich um Thatsachen, die keine theoretische Vorschrift aus der Welt schaffen kann, die sich in ihrem factischen Bestande keinem Sollen beugen. Wir wenigstens forschen deshalb nicht danach, wie die Kunst wirken solle, sondern wie je nach der Lage der Dinge diese oder jene Wirkung einzutreten pflege. Vielleicht werden durch diesen Verzicht auf normatives Eingreifen und das Sichbescheiden mit historischem Begreifen Irrthümer vermieden, die sich häufig eingeschlichen haben. Man bestimmte etwa, welche Wirkungen der Kunst allein als ästhetische und darum berechtigte anzusehen seien, und folgerte daraus, dass alle anderen als unästhetische auch unberechtigte seien, nicht sein sollten. So decretierte man die nicht anerkannten Wirkungen einfach hinweg, allerdings nur auf dem Papier, während sie in Wirklichkeit ruhig weiter existierten. Die Nichtbeachtung dieser unofficiellen Kunstwirkungen führte aber nicht dazu, sie verschwinden zu lassen, sondern ergab lediglich falsche, weil unvollständige Kunsttheorien, die unter Umständen auch die Kunstpraxis ungünstig zu beeinflussen geeignet waren. Das Kunstempfinden ändert sich in demselben Maße wie die sonstigen Empfindungen der Menschen; es kann wie diese sich verfeinern oder auch vergröbern, sich erweitern oder auch einengen. So wird es bei verschiedenen Menschen auf verschiedenen Culturstufen auch ein sehr verschiedenes sein. Wer sich für befugt hält, einen bestimmten Normaltypus des Menschen aufzustellen und alle davon ab-

weichenden Gestaltungen als schlecht, als fehlerhaft, als nicht-seinsollend schlankweg abzulehnen, mag diesen Typus im Äußerlichen wie im Innerlichen bis ins Detail durchbilden und daran den sicheren Maßstab der Beurtheilung besitzen. Nur der Normalmensch von Normalgröße und Normalkraft, dessen Normalhirn bloß Normalgedanken faßt und dessen Normalherz Normalgefühle hegt, wird im Stande sein, auch in ästhetischen Dingen lediglich Normalkunstwerke einer Classe, die er dann classisch nennt, zu genießen und mit den vorgeschriebenen Normalempfindungen zu begleiten. So lange diese Kinder einer Normalzeit blasse Abstractionen bleiben, wird die Verschiedenheit der ästhetischen Anschauungen wie der Weltanschauungen überhaupt nicht schwinden.

Wollen wir ganz objectiv sein, dann müssen wir zugeben, dass sogar Ausdrücke wie vergröberter oder verfeinerter Geschmack bereits von einem bestimmten Standpunkt aus gefällte Werturtheile enthalten und nur gebraucht werden dürfen, sobald man sich des subjectiven Charakters solcher Urtheile selbst bewusst bleibt, statt selbstbewusst den eigenen, durch eine Reihe von Einflüssen determinierten Empfindungen und Schlüssen allgemein verbindliche Kraft zuzumuthen. Die Ästhetik jenseits von Zeit und Raum kennt derartige absolut sichere Entscheidungen, die leider nur untereinander wieder in Streit gerathen. Die empirische Ästhetik weiß, dass die Gesetze des Wohlgefallens oder Missfallens ebenso weiten Spielraum für Differenzen lassen, als die der sittlichen Billigung oder Missbilligung. Nicht umsonst denkt sich der Neger den Teufel weiß; er kann ethisch das Verhalten der Fremden so wenig anziehend finden, als ihm ihre äußere Erscheinung ästhetisch anmuthig erscheint. Die Gestalt, in welcher der höchste Typus des Hottentotten sich ausprägt, kommt seinen Stammesgenossen ebenso reizend als dem Engländer abscheulich vor. In Japan

gilt eine große, lange Naſe als ſchön[1]), der Europäer liebt ſie nicht. Die allgemeinſte (zu Zeiten freilich auch die allergemeinſte) menſchliche Empfindung iſt die ſexuelle, aber gerade in der Beurtheilung männlicher oder weiblicher Schönheit ergibt ſich der größte Widerſtreit der Meinungen. Es wäre unzutreffend, zu behaupten, daſs nur Individuen des gleichen Volkes oder mindeſtens der gleichen Race einander gefallen könnten, vielmehr vermag der Eindruck des vom Gewohnten Abweichenden, Neuartigen hier oft die Anziehungskraft zu verſtärken. Der Araber mag auch dem Europäer gefallen, dem der Chineſe häſslich ſcheint, allein der Europäer ſeinerſeits, der ſich und ſeine Stammesverwandten für das Muſter der Menſchheit hält, wird häufig beſtürzt einſehen müſſen, daſs andere Völker ihn keineswegs ſchön finden, ohne daſs ſich ſtricte beweiſen ließe, ſie ſeien im Unrecht. Die ſexuellen Urtheile könnten nun ſchon deshalb ausgeſchieden und ihre Differenzen für irrelevant erklärt werden, weil ſie ſich nicht vom unintereſſierten Geſchmacksſinn, ſondern von dem ſehr intereſſierten Begehrungsvermögen leiten ließen. Allein auch wo Frauen über Frauen anderer Racen, Männer über Männer anderer Völker äſthetiſch urtheilen, ergeben ſich dieſelben Reſultate. Jede Nation erhebt den gleichen Anſpruch, als Typus der Vollkommenheit in äſthetiſcher wie in ſonſtiger Beziehung zu gelten, jede iſt von ihrem Recht völlig überzeugt, und keiner gelingt es, die anderen zur Anerkennung ihrer Anſprüche zu bewegen. Was bei den einzelnen Völkern zutrifft, beſtätigt ſich bei der Menſchheit als Ganzem. Weil die Thiere ihre Meinung nicht zu verſtändlichem Ausdruck bringen können, gilt der Anſpruch des Menſchen, als ſchönſtes der Weſen betrachtet zu werden, für unzweifelhaft. Nur wenige Äſthetiker

[1]) Netto und Wagener, Japaniſcher Humor (Leipzig 1901), S. 78.

ſind ſo beſonnen wie Theodor Vogt, der erklärt: „Daſs der Normaltypus der menſchlichen oder thieriſchen Geſtalt ſchön ſei, iſt der äſthetiſchen Unterſuchung nicht Princip, ſondern Problem“ [1]). Trifft Nietzſches Urtheil auch bei den Thieren zu, dann wäre zu erwarten, daſs eine Äſthetik vom Standpunkt des Elephanten, des Adlers oder des Löwen ebenfalls die betreffende Gattungseitelkeit zur Geltung bringen und den Elephanten, den Adler oder den Löwen als ſchönſtes der Weſen, als Krone der äſthetiſchen Schöpfung erklären würde. Es iſt ſogar recht glaublich, daſs dieſe Thier-Äſthetiker für ihre Meinung nicht ſchlechtere Argumente entdecken möchten als ihre menſchlichen Fachgenoſſen; ſoweit nämlich der Beifall ihrer Stammesbrüder als Beweis der Güte ihrer Argumentation anzuſehen wäre. Die ſcheinbare Gegeninſtanz, daſs die äſthetiſierenden Männer doch zumeiſt die Frauen für das ſchönere Geſchlecht erklärten, hat ſchon Schopenhauer genügend widerlegt, und es wäre ganz wohl möglich, daſs als eine der Folgen der Frauenemancipation die Anerkennung der Männer als der ſchöneren Hälfte ſeitens mancher Äſthetik treibender Frauen aus dem gleichen Motiv ſich ergeben könnte. Der Schönheitscultus erklärt ſich überhaupt aus der Seltenheit ſchöner Erſcheinungen. Wäre nicht die Mehrzahl der Menſchen häſslich, ſo würde man nicht ſo eifrig nach Schönheit begehren. Das Alltägliche entwertet ſich. Wäre Kunſtkönnen faſt jedem gegeben, die Kunſtkenner möchten ihren Antheil erlahmen fühlen. Die Verherrlichung der Leibesſchönheit geräth in einen oft ſchroffen Gegenſatz zur Feier der Seelenſchönheit, wie ſie etwa das ernſtere, ſtrengere Chriſtenthum als das eine, was noththut, betrachtete. Die Kunſt vermag dem einen wie dem anderen Ideal zu dienen, wie auch die Über-

[1]) Vogt, Form und Gehalt in der Äſthetik, S. 118/119.

windung der Gegensätze, das Ideal des geistig vollendeten und körperlich vollkommenen Menschen in ihr seine Vergegenständlichung fand und findet. Je nach dem Ideal aber, dem er anhängt, werden dem Kunstgenießenden diese oder jene Kunstwerke sympathischer sein. Die Weltanschauung bestimmt die Moralanschauung und beeinflusst die Kunstanschauung. Aber auch die Kunstanschauung ihrerseits vermag es, die Moralanschauung und indirect selbst die Weltanschauung zu beeinflussen.

Die Ideale einer Zeit prägen sich wie auf allen anderen Lebensgebieten auch auf denen der Kunst und der Moral aus, prägen sich ihren Kunstwerken auf. Umändernd, niederwerfend, neuschaffend vollzieht sich der Wandlungsprocess gesammtmenschheitlicher Existenz, ohne dass eine Quelle allein als die Ursache bezeichnet werden könnte, so wenig als die Wirkung auf ein Gebiet allein beschränkt bleibt. Aus vielen Quellen strömt der Fluss jeder Entwicklung zusammen, und viele Gebiete befruchtet er in seinem Lauf. Die Ursache, die von einer Form der Lebensbethätigung sich herleitet, wird als Wirkung auf einem anderen Feld in Erscheinung treten und umgekehrt. „Wie alles sich zum Ganzen webt, Eins in dem Andern wirkt und lebt", dies Schauspiel zeigt nicht bloß dem entzückten Faust sein Zauberbuch, es offenbart sich jeder unvoreingenommenen Betrachtung menschlicher Dinge. Die Künstler verkörpern zunächst die Ideale ihrer Umwelt, dann aber wirken sie durch ihre Schöpfungen, je eigenartiger sie selbst sind, um so kräftiger auf ihre Umwelt zurück. Die starke Individualität des Künstlers wird in ihrer Empfindungsweise zum Vorbild für viele Menschen. Das Kunstwerk wurde ja von den meisten der früher citierten Stimmen als ein Mittel der Gedankenübertragung betrachtet. Durch die Kunst drängt der Kunstschaffende dem Kunstgenießenden eine Art

die Welt zu ſehen auf, ſuggeriert er ihm Gefühle, die nun in dem Empfangenden zur geſtaltenden Macht werden können.

Die Kunſt als ſolche erzeugt die Ideen und Gefühle in der Mehrzahl der Fälle nicht, ſie entnimmt ſie den Vorſtellungskreiſen der Religion oder der Philoſophie. Die ältere Richtung pflegte dies in der Forderung auszuſprechen, die Kunſt ſolle das Gute und Wahre in Schönheit darſtellen; beſcheidener begnügt ſich die neuere Richtung mit der Conſtatierung, daſs die Kunſt dies zu leiſten vermöge, ohne daraus ein Poſtulat zu machen. An ſich iſt ja der Kunſt das Darſtellen die Hauptſache, nicht die Idee; die Form bildet ihr ſpecifiſches Charakteriſtikon, das ſie von anderen Lebensbethätigungen ſcheidet, nicht der Gehalt, den ſie mit anderen theilt. Die Weltanſchauung, die der Kunſtſchaffende beſitzt, hat er nicht in ſeiner Qualität als Künſtler, ſondern als Menſch im allgemeinen. Sie kann neben ſeiner rein artiſtiſchen Kunſtübung als ein Gleichgiltiges nebenhergehen. Indeſſen wird dies zumeiſt nur dort zutreffen, wo weder die Weltanſchauung, noch die Kunſtübung beſonders kräftig und originell entwickelt, viel eher äußerlich angeflogen und mechaniſch überliefert ſind. Je eigenartiger der Menſch, deſto ſchwerer wird es ſein, ſeine Lebenshaltung von ſeiner Kunſtgeſtaltung unabhängig zu erachten. Mag man immerhin zugeben, daſs er ſeine Ideen nicht als Künſtler im techniſchen Sinne, ſondern abgeſehen von dieſer Bethätigung erwerbe, gleichviel, ſobald er ſie einmal beſitzt, werden ſie auf ſein Kunſtſchaffen von Einfluſs ſein. Als Menſch iſt er nicht bloß Künſtler, aber alles, was er als Menſch ſonſt noch iſt, geht zum Theil auch in ſeine Kunſt über und äußert dort ſeine Wirkungen. Das zu wiſſenſchaftlichen Zwecken nöthige Scheiden, das reinliche Trennen der verſchiedenen Triebe iſt eine ſehr nützliche und erſprießliche Sache, nur kann es die Gefahr mit ſich bringen, auf einen Stand-

punkt zu führen, wo man zwar „die Theile in seiner Hand hat", jedoch „das geistige Band leider fehlt". Jedes Kunstwerk ist der Ausdruck einer Persönlichkeit und umsomehr Kunstwerk, je mehr Persönlichkeitswert es hat. Deshalb wirkt das Kunstwerk auch um so bedeutender, je bedeutender die Persönlichkeit, die schöpferische Persönlichkeit noch neben ihrer specifisch künstlerischen Begabung, die wir die artistische nennen wollen, ist. Dabei sei keineswegs übersehen, dass die bedeutende Persönlichkeit, deren artistische Ader schwach pulsiert, bei aller Bemühung doch kein Kunstwerk zu erzeugen vermag. Darum wird aber der ausschließlich artistisch entwickelte Mensch noch nicht der Schöpfer ewiger Kunstwerke, so Ansprechendes er gewiss zu leisten im Stande ist. Vollendete Kunstwerke schafft der vollendete Mensch, im Vergleiche zu dem der bloße Artist künstelt. Der formale Theil des Kunstwerkes gibt ihm den specifisch künstlerischen Charakter, er ist daher sein erster und wesentlichster Bestandtheil, aber nicht der einzige. Alle Kunst ist symbolisch. Je mehr der Kunstschaffende die Fähigkeit besitzt, aus seinem reichen Innern heraus die Natur zu beseelen, durch „Einfühlung" sich in die fremden Zustände, auch in die anscheinend leblosen Dinge hineinzuversetzen, ihnen seinen Athem einzuhauchen, sie aus starrer Gleichgiltigkeit zu wallendem Leben zu erwecken, um so tiefgreifender, um so fesselnder wird auch die Wirkung seines Gebildes sein, das dann mehr ist als ein künstliches Kunstwerk: ein künstlerisches Menschenwerk, aus dem ein Geist zu anderen Geistern redet.

Selbst wenn man sich auf den Boden einer streng formalistischen Auffassung in ästhetischen Fragen stellt, in der Kunst nur die Verbindung der Formglieder beurtheilt und die Ideen als Begriffe der Wissenschaft der Wissenschaften, der Philosophie, zur Bearbeitung überweist, wird man zu-

geben müſſen, daſs eine höhere Stufe geſammtmenſchlicher Wirkung dort erreicht werden dürfte, wo ein Werk zugleich künſtleriſchen und philoſophiſchen Genuſs gewährt. Eine Summierung disparater Dinge wird den Genuſs nicht ſteigern, ſondern vernichten, aber zwei innerlich verwandte Dinge wie Kunſt und Philoſophie werden von dieſem Einwand nicht getroffen. Bei jeder Vereinigung kommt es eben darauf an, ob ihre Beſtandſtücke zuſammenpaſſen, das gilt von der Ehe der Menſchen wie von der Ehe menſchlicher Ideale. Die Verbindung von Kunſt und Philoſophie (als Weltanſchauung gefaſst) hat ſich zu allen Zeiten in den Religionen ſehr wirkungsvoll gezeigt, die fähig waren, dieſe beiden Momente menſchlicher Bethätigungen der Phantaſie und des Urtheils zu einer höheren Einheit zu verſchmelzen. Der Religion ſehr ähnliche Wirkungen, das heißt ſolche von verwandter Kraft und Intenſität bringen philoſophiſch-künſtleriſche und künſtleriſch-philoſophiſche Darbietungen hervor, die es verſtehen, die Anſchaulichkeit der Kunſt mit der Ideentiefe der Philoſophie zu einheitlicher Geltung zu vereinigen. An Beiſpielen hiefür ſeien nur einerſeits Plato, Schopenhauer, Nietzſche, andererſeits Aiſchylos, Dante, Shakeſpeare, Goethe, Schiller genannt, obſchon ſehr wohl auch Michel Angelo, Beethoven, Wagner, Ibſen herbeigezogen werden dürften, ja faſt alle großen Namen der Kunſt hieher gehören. Jedes Meiſterwerk der Kunſt iſt doch bewuſst oder unbewuſst zugleich die Wiedergabe einer beſtimmten Lebensanſchauung, alſo einer Lebensphiloſophie, und die Kunſtgenießenden ihrerſeits nehmen bewuſst oder unbewuſst zugleich mit dem Genuſs des Schönen (eventuell des Häſslichen) auch dieſe Anſchauungsweiſe in ſich auf, wie ein angenehm ſchmeckendes Getränk benützt werden kann, um einem Kranken mit oder ohne ſein Vorwiſſen zugleich eine hineingeträufelte Medicin

zu vermitteln. Ob dies ein Heiltrank oder ein Gifttrank wird, das hängt von den Ideen des Schaffenden und dem Charakter des Genießenden ab, an sich vermag die Kunst die eine wie die andere Wirkung mit gleicher Vollendung hervorzubringen. Was sie aber nicht vermöchte, selbst wenn sie es wollte, das wäre keinerlei Wirkung auf die Lebensführung, den moralischen Lebenswandel zu üben. Die Kunst, wenn sie überhaupt selbst technisch nur Kunst von bemerkenswerter Höhe ist, muss wirken, wie Kassandra Prophetin bleibt sogar gegen ihren Wunsch.

Der Grad der Einwirkung der Kunst auf das Leben wird freilich von ebenso beträchtlich abweichender Stärke sein, wie dies bei den einzelnen Zweigen der Wissenschaft der Fall ist. Fragen wir aber zuvörderst, ob die Kunst oder die Wissenschaft mit unmittelbarerer Kraft in das Leben des Empfangenden einzugreifen geeignet sei, so neigt sich die Wage nach der Seite der Kunst hin, denn die Kunst wendet sich an das leicht erregte Gefühl, sie appelliert oft an die glühende Leidenschaft, die Wissenschaft wendet sich an den sorgfältig erwägenden Verstand, an die kühle, reine Vernunft. Gefühle und Leidenschaften besitzen jedoch alle Menschen, indes die Entwicklung des Verstandes damit nicht immer gleichen Schritt hält, ja der Vernunftgebrauch häufig ganz unterbleibt. Wo Philosophie und Kunst miteinander bei Verbreitung einer Lebensanschauung, eines Moralprincips concurrieren, wird die weit eher allen einleuchtende Kunst der wenigen zugänglichen Philosophie sich überlegen zeigen; das ist ihr Vorzug, aber zugleich ihre Gefahr. Wer dies in Zweifel zieht, möge bedenken, wie selten bei thatsächlichen Lebensentscheidungen selbst verständige Menschen sich zu ruhiger Abwägung der Gründe für und gegen etwas fähig zeigen, wie sie zumeist dem instinctartig sich regenden, mit unmittel-

barer Gewalt sich vordrängenden Gefühl folgen, in persönlichen Beziehungen dem blinden Trieb der Sympathie oder Antipathie. Gewiss wird der Verstand dabei nicht völlig außer Action gesetzt, allein nicht als Herr der Empfindungen darf er sich bewähren, sondern als ihr Diener, dem die Aufgabe zugewiesen wird, für das gefühlsmäßig Verlangte nachträglich plausible Gründe herbeizuschaffen, für die triebartig gefällte Entscheidung aposteriori die Rechtfertigung oder die Entschuldigung abzugeben. Die meisten Menschen sind Sophisten ihrer Neigungen und vollends ihrer Leidenschaften; es ist schon ein Fortschritt, wenn sie sich überhaupt verpflichtet fühlen, ihre Instincte vernünftig zu rechtfertigen. Deshalb ist es ein so schwieriges, zumeist aussichtsloses Unternehmen, die einmal gefasste Meinung der Menschen über eine Sache oder eine Person zu ändern; sie nehmen sich gar nicht mehr die Mühe, ernstlich und unvoreingenommen zu prüfen, ob sich in dem Beurtheilten nicht eine Wandlung vollzogen habe, der eine entsprechende Abänderung des Urtheils über den Geänderten folgen müsste. Jugendthorheiten und Jugendirrthümer mögen von dem Gereifteren längst innerlich und, soweit es thunlich, auch äußerlich überwunden sein, man ignoriert lieber die Entwicklung, um nicht einen Fehler in der Beurtheilung zugeben zu müssen. So beeinflusst z. B. die physische Vorstellung von Kleinheit und Größe sehr oft das Urtheil über die Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit eines Individuums. Hochgewachsene Menschen zumal sind kaum im Stande, von der Vorstellung loszukommen, dass die kleinere Körpergestalt auf einen kleineren, niedereren Geist hinweise, und trauen unscheinbaren Personen keine ausgeprägte Persönlichkeit zu. Die Abneigung gegen eine Sache wird auf den übertragen, der für diese Sache eintritt, und die Animosität gegen den Verfechter einer Idee führt leicht

dazu, auch dieſe Idee zu verwerfen, obſchon ſie von einem anderen vertreten keiner Abweiſung begegnet wäre. In allen ſolchen Fällen kann gerade die Kunſt eher als die Philoſophie zur Heilung beitragen und ſich damit als moraliſche Macht bewähren. Den Menſchenfeind Raimunds würde die vollendetſte pſychologiſche Analyſe ſeines Gemüthszuſtandes unbekehrt laſſen; als er ſich durch die Kunſt des Alpenkönigs in leibhaftiger Geſtalt vor ſich agieren ſieht, entſchließt er ſich bald zur Einkehr und Umkehr. Freilich nicht jeder Rappelkopf wird ſich auf der Bühne wiedererkennen, allein die Wahrſcheinlichkeit der Einwirkung und Heilung iſt da ſtärker, wo der ſinnliche Eindruck mitſpricht, als auf dem Wege des logiſchen Raiſonnements. Um die Leidenſchaft zu heilen, muſs man oft an eine verwandte Leidenſchaft appellieren. Verhältnismäßig ſelten findet ſich noch die Leidenſchaft für die Wahrheit. Daraus erklärt ſich zum Theile der große Erfolg Nietzſches, der nicht anſtand zu geſtehen, es komme ſeiner Art zu philoſophieren gar nicht auf die Wahrheit an. Muſs dem Künſtler die Wahrheit der Empfindung Geſetz ſein, darf er nichts darſtellen als das, was er wirklich fühlt, oder mag er jeden Stoff, der ſich darbietet, der ihm vielleicht als Auftrag dargeboten wird, mit gleicher Virtuoſität zur Geltung zu bringen, obgleich er innerlich ganz unbetheiligt bleibt? Die äußerliche, artiſtiſche Auffaſſung wird nur auf die techniſche Mache Gewicht legen und allen Herzensantheil für unwichtig oder unnöthig halten. Ganz anders antwortet Goethe (in den „Maximen und Reflexionen“): „Das Erſte und Letzte, was vom Genie gefordert wird, iſt Wahrheitsliebe.“ Dieſe Liebe zur Wahrheit, der Eifer für das, was er nach individueller Anſchauung für das Heil der Welt erachtet, wird ihn aber unwiderſtehlich dazu treiben, ſeine Lebensauffaſſung auch in ſeinen Kunſtwerken auszudrücken.

Menſchen, deren theoretiſche Weltanſchauungen verſchieden

ſind, haben auch veränderte Arten, die Welt der Wirklichkeit anzuſchauen. Man kann ja an ſich ſchon behaupten, ebenſo wie es nicht zwei völlig gleiche Blätter gebe, ſeien auch nicht zwei Menſchen aufzufinden, die genau das gleiche Weltbild, im wörtlichen Sinne als Bild der Außenwelt genommen, vor Augen hätten. Zwei Individuen brauchen keineswegs ausgeprägte Individualitäten zu ſein, um getrennte, unter einander abweichende Bilder der ſichtbaren Umgebung zu erzielen. Bei jedem Weſen werden nicht alle percipierten Eindrücke auch appercipiert; nur die zur Apperception gelangten Eindrücke bilden aber die Elemente, aus denen ſich das Weltbild zuſammenſetzt. Bei jedem Menſchen wirken eigentlich (halbbewuſst oder unbewuſst) alle früheren Lebenseindrücke an der Geſtaltung des Weltbildes mit, denn ſie ſind dafür beſtimmend, welchen Punkten der Außenwelt er ſeine Aufmerkſamkeit zuwendet, welche andere er vernachläſſigt. Alle empiriſchen Eindrücke werden erſt durch Interpolationen in ein lückenloſes Bild zuſammengefaſst. Dieſe eingeſchobenen Glieder der Kette werden, ebenſo wie die bei der Apperception ſich vollziehende Auswahl von Kettengliedern, durch die Summe der vorausgegangenen Einflüſſe beſtimmt, die von Anbeginn an auf dieſes Individuum gewirkt, ſeinen Charakter geformt, ſeiner Art zu ſehen die Bahn gewieſen haben. So ſpiegelt ſich die reale Welt in jedem Menſchenkopf ein wenig anders ab, ſelbſt wenn gemeinſame Anlagen eine ziemlich gleichmäßige Entwicklung als Durchſchnittstypus begünſtigten. Dieſe geringfügigen Abweichungen kommen nur nicht mit Schärfe zum Bewuſstſein, allein ihr Vorhandenſein zeigt ſich auf die einfachſte Weiſe, wenn mehrere Menſchen irgend einen thatſächlichen Vorgang, den ſie alle zugleich geſehen, ganz objectiv wiederzugeben bemüht ſind. Es ſtellt ſich dann zur Evidenz heraus, daſs jeder eigentlich ein wenig anders geſehen

und gehört hat als der andere, weil seine Aufmerksamkeit sich auf anderen Associationsbahnen bewegt, weil die Punkte, welche auffallen und in der Erinnerung haften bleiben, nicht genau die gleichen sind.

Je größer die Differenzen der natürlichen Anlage und der aus der Umwelt empfangenen Eindrücke sind, desto verschiedener ist die Art der Apperception, desto stärker differieren äußere Eindrücke und innere Anschauungen der Menschen. Die Fülle der Apperceptionen und die Schnelligkeit der Associationen kennzeichnet die bedeutende Individualität, deren äußeres und inneres Weltbild reicher entfaltet ist als jenes des gewöhnlichen Individuums. Jedoch selbst abgesehen von hervorragenden, ausgeprägten Persönlichkeiten, ergibt sich, daſs Personen von verschiedenen nationalen, politischen, religiösen, socialen Ansichten auch geistig wie körperlich verschiedene Weltbilder haben müssen, weil sie anders appercipieren. Für das Weltbild ist der Gesichtspunkt entscheidend, von dem aus die Welt betrachtet wird. Selbst Menschen von gleichen Gesinnungen empfangen je nach Temperament und Vorstellungsgewohnheiten sehr verschiedene Bilder. Wo der eine den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht, da erblickt der andere vor lauter Wald die Bäume nicht; der erste könnte dem extrem realistischen Empiriker, der zweite dem hyperidealistischen Metaphysiker verglichen werden. Wo der eine nur den mannigfaltigen Wechsel der Erscheinungen wahrnimmt, bemerkt der andere nur den typischen Charakter des Beharrenden; dem einen prägen sich die abweichenden Gestaltungen des Wirklichen ein, dem anderen ist die in allen verhüllt erscheinende Idee der Gattung das Wesentliche. Was dem Menschen bedeutungsvoll vorkommt, hängt davon ab, was für ein Mensch der Betrachtende seit jeher war. So meinte ja J. G. Fichte: Was einer für eine Philosophie wählt, hängt davon ab, was

für ein Mensch er ist. Weltbild und Weltanschauung sind individuell determiniert.

Den Gegenstand der Kunst erblickt Goethe (der dies freilich nur auf die Kunst des Wortes angewendet wissen wollte, die bildenden Künste aber auf das Schöne beschränkte) im Bedeutenden, Volkelt genauer präcisiert im menschlich Bedeutungsvollen. Glatte, süßliche Schönheit des allgemein Unbestimmten wie gemeine Häßlichkeit des Zerflossenen, Unausgeprägten sind beide nur in minimalem Maße bedeutend oder menschlich bedeutungsvoll und darum recht ungeeignete Gegenstände der Kunst. Das Urtheil von Generationen, Zeitaltern und Völkern über das Bedeutungsvolle ist so wenig unter allen Umständen gleich als dies für die einzelnen Menschen zutrifft. Ja, selbst das Gefühl, das als allgemein menschlich, für alle verständlich und interessant gilt, die Geschlechtsliebe, ist nicht stets als gleich bedeutungsvoll betrachtet worden, obwohl die Kunst ihre Motive diesem Empfindungskreis der Liebe mit Vorliebe entnahm. Der Hunger ist, wie Schiller bereits erklärte, ein ebenso mächtiger Factor im Menschenleben, die Arbeit des Lebens darf als ebenso würdiger Stoff der Kunst angesprochen werden als der Genuss. Über Hunger und Geschlechtsliebe hinaus weisen höhere Bedürfnisse der Menschennatur ins Metaphysische, suchen in Religion und Philosophie ihre Befriedigung und prägen sich auch in künstlerischen Gestaltungen aus. Keiner dieser Stoffkreise ist der einzige wahrhaft geeignete. Für eine rein ästhetische Betrachtung sind sie an sich gleichwertig, und nicht der Stoff, den sich der Künstler wählt, sondern die Technik, mit der er diesen Stoff darstellend bewältigt, gibt ihm seinen artistischen Rang. Für die Daseinsform der Kunst ist der Stoff mehr oder weniger gleichgiltig, für ihre Wirkungsform hingegen ein entscheidender Factor.

In dem Maß als die Gefühlsweise des Kunstempfan-

genden dem Kunstwerk entgegenkommt, ist die Wirkung erleichtert, die sich nicht so ganz und voll einstellen kann, wo erst Hemmungsvorstellungen, die andersgerichteten Gefühlsweisen entstammen, überwunden werden müssen. Das strenge Gebot, solche Hemmnisse oder Förderungsmittel durch Ausschaltung aller Privatgefühle zu beseitigen, wird leichter gegeben als erfüllt. Auch der ästhetische Rigorismus lebt mehr in den Lehrbüchern als in der Wirklichkeit, wo der kategorische Imperativ des Formalismus zumeist wirkungslos verhallt. Weil dem so ist, vollzieht sich, wie die historische Betrachtung zeigt, bei jedem Umschwung im Milieu auch ein Geschmackswechsel. Menschen mit verschiedenen Ideenassociationen, mit anderen Einfühlungsmöglichkeiten besitzen verschiedenen Geschmack, und darum läßt sich über den Geschmack bloß dann erfolgreich streiten, falls man lediglich eine bestimmte Art des Milieus für berechtigt erklärt, alle aus anderen Umwelten stammenden Einflüsse als verwerflich abweist. Wir können diesen Satz prägnanter so formulieren: Geschmacksgegensätze lassen sich zwischen Anhängern feindlicher Weltanschauungen bloß constatieren, nicht discutieren. Um einen ernsthaften Streit wissenschaftlicher Natur in Dingen des Geschmacks zu führen, ist vorerst erforderlich, daß die Grundvoraussetzungen der Gegner nicht solche sind, die sich gegenseitig ausschließen. Der Boden einer in wesentlichen Stücken gemeinsamen Weltanschauung muß überhaupt erst vorhanden sein, damit kleinere Differenzen fruchtbringend ausgetragen werden können. Der Geschmack ist nichts, was von der übrigen Wesensart des Menschen reinlich losgelöst und für sich allein ohne Rücksicht auf diesen Zusammenhang beurtheilt werden könnte. Er ist vielmehr Ausfluß und Ausdruck der Persönlichkeit, die feinste Blüte der Individualität. Wo die Lebensideale und die hiedurch bestimmte Lebensführung der Individuen und

überbrückbare Klüfte zwiſchen ihnen aufreißen, da bildet auch das äſthetiſche Gebiet kein neutrales Feld der Verſtändigung. Der Charakter des Menſchen beſtimmt wie ſein Schickſal, ſo auch ſeinen Geſchmack. Inſoweit läſst ſich über den Geſchmack in der That nicht ſtreiten, wohl aber bietet die Kenntnis deſſen, was gewiſſen Epochen und Völkern gefallen hat, ein ſehr bedeutſames Material für die Erkenntnis ihrer Weſensart. Nicht bloß in ſeinen Göttern, auch in ſeinen Kunſturtheilen malt ſich der Menſch. Dies gilt jedoch nicht allein von den naiven Kunſtgenießenden, auch von den reflectierenden Kunſtkritikern hiſtoriſcher oder philoſophiſcher Richtung. Selbſtbewuſste, autoritäre Naturen werden, zumal in Epochen von einheitlichem Geſammtcharakter, die in ihnen verkörperten Anſchauungen ihrer Zeit zum allgemeingiltigen Maßſtab für alle Zeiten erheben und mit ſicherer Zuverſicht preiſen oder verdammen. Schwankende Skeptiker werden, zumal in zerſplitterten, innerlich widerſtreitenden Epochen, ſich beſcheiden, die Urtheile aller Zeiten zu vergleichen, aber nicht, um das Beſte zu behalten, ſondern um mit liebenswürdiger Selbſtironie ſchließlich jedes für relativ berechtigt zu erklären und in jeder Zeit nur eine Übergangszeit zu erblicken. Es iſt jedoch nicht unmöglich, daſs dieſe Hamlets der Kunſtkritik, die aus Gewiſſenhaftigkeit die Gewiſſenloſigkeit der Kunſtparteien meiden, der Entwicklung der Kunſt mehr frommen als die Kunſttyrannen des abſoluten Geſchmacks, denen Lears Fehler zu nahe liegen.

Die Theorien der Äſthetiker pflegen gleich von Anfang an von einer lediglich künſtleriſchen Weltbetrachtung auszugehen und gelangen dann mit Leichtigkeit zu den gewünſchten Ergebniſſen, weil eben dies Reſultat ſchon apriori vorgenommen wurde. Sie betrachten nicht den Menſchen, ſondern den äſthetiſch geſtimmten, oft ſogar nur den artiſtiſch ver-

künſtelten Menſchen. Dieſe Methode kann uns nur ſagen, wie die Kunſt auf beſonders vorgebildete, zu einer gewiſſen Art Kunſt zu genießen ſorgfältig präparierte Leute wirkt. Vielleicht trat dies minder ſchroff hervor, ſo lange die Kunſt, wie eben bis ins 19. Jahrhundert hinein, thatſächlich nur einem engeren Kreiſe Gebildeter vorbehalten war, der Menge aber vorenthalten blieb. Mit der wachſenden Demokratiſierung der öffentlichen Zuſtände überhaupt vollzog ſich jedoch mit logiſcher Nothwendigkeit auch eine beſtändig zunehmende Demokratiſierung der Kunſt. Gleichviel, ob man in dieſem Zuge zur Demokratie das Heil oder das Verderben der Menſchheit erblickt: es handelt ſich hier einfach um eine Thatſache von einſchneidendſter Bedeutung, an der auch die wiſſenſchaftliche Erwägung äſthetiſcher Dinge nicht theilnahmslos vorübergehen kann. Die Frage nach den Wirkungen der Kunſt beſitzt heute ein weit intenſiveres Intereſſe als vor 150 oder 250 Jahren und wird trotzdem gegenwärtig unter dem Banne der communis opinio, die überhaupt nichts von Kunſtwirkungen auf das Verhalten der Menſchen hören will, weit weniger beachtet als damals. Dieſe Art, unbequemen Erörterungen auszuweichen, erinnert ein wenig an die Manier des Vogel Strauß, den Kopf in den Sand zu ſtecken, um den Feind nicht zu ſehen. Unangenehme Dinge und Einwürfe werden aber dadurch nicht entkräftet, daſs man ſie thunlichſt ignorirt. Es fragt ſich nicht, wie die Kunſt genoſſen werden ſoll, ſondern wie ſie in Wirklichkeit genoſſen zu werden pflegt.

Leicht könnte der naheliegende Einwand erhoben werden, es ſei nicht jeder Kunſtgeſchmack gleichberechtigt, ja es ſei überhaupt nur der Geſchmack des zu künſtleriſchem Sehen, Hören und Fühlen Erzogenen berechtigt, der Uncultivierte hingegen in keiner Weiſe zu berückſichtigen. Zunächſt läge da zwar eine Verwechslung vor. Man braucht dem Uncultivierten

nämlich kein Urtheil in Kunstsachen zuzugestehen und kann darum doch nicht leugnen, dass er Wirkungen von der Kunst empfängt; ja, die Einflüsse dieser Wirkungen werden gerade bei dem Ungebildeten oft die stärksten und nachhaltigsten Antriebe für das wirkliche Leben liefern und seine moralische Richtschnur abgeben. Berechtigter ist die Anschauung, es komme eben darauf an, den Unkundigen für die Kunst zu erziehen, seinen Geschmack zu bilden, ihn reifen zu lassen. Vortreffliche Absichten sicherlich! Nur schade, dass sie so gar kein objectives Princip des richtigen, des guten Geschmacks an die Hand geben können, so dass die Frage, wie und wozu erzogen werden solle, so verschieden beantwortet werden wird als eben die Lebenstendenzen und Weltanschauungen der Antwortenden differierende sind. Die Ansicht, die Erziehung zur Kunst müsse dahin leiten, nur ästhetische Wirkungen zu empfangen und dies bedeute vom wirklichen Leben abgelöste Scheingefühle, die ohne Folgen für die Realität bleiben müssten, gibt sich als absolute Entscheidung; das ist sie auch insofern, als sie dasjenige als Axiom hinstellt, was gerade als Problem zur Discussion steht. Diese Lösung ist eine bloße Behauptung; man kann sie als eine von vielen möglichen Antworten hinnehmen, aber nicht als die einzig richtige anerkennen. Sie ist bloß für den Standpunkt einer rein künstlerischen Weltbetrachtung ausreichend.

Als Zweck der Menschheit oder selbst des Weltganzen kann es vom Ästheten freilich betrachtet werden, ein paar vortreffliche Bücher, eine Anzahl klingender Verse und volltönender Reime, einige Seiten sorgsamst abgewogener vollendeter Prosa, Gemälde von wohlzusammengestimmten Farben und kühner Beleuchtung, Statuen von reiner Formvollendung und energischer Charakteristik, Tonschöpfungen von feinstem musikalischen Reiz zu schaffen. Wer diese Meinung vertritt,

hat ein Recht darauf, sich zur Devise l'art pour l'art zu bekennen. Ist die Kunst die Hauptaufgabe der Menschheit, dann muss sie um der Kunst willen gepflegt werden, weil nur so die höchste Stufe des Menschlichen erklommen wird. Dem Gesichtspunkt der Wohlfahrt, dem die Kunst um der Menschheit willen da ist, tritt hier sein Widerspiel gegenüber, dem die Menschheit um der Kunst willen da ist. Es ist derselbe Gegensatz, der sich dort ergibt, wo man den Wert der Wissenschaft in der Feststellung von Thatbeständen und ihren Zusammenhängen, in der Auffindung von Wahrheiten an und für sich, allenfalls noch in der Freude an der exacten Richtigkeit der Forschung und an den widerspruchslos zusammenstimmenden Facten, an der Wahrheit als solcher erblickt. Die Wissenschaft um der Wissenschaft willen gepflegt, ohne jede Frage nach ihrer Wichtigkeit für das Leben, hört auf um der Menschheit willen da zu sein und verlangt, dass die Menschheit um der Wissenschaft willen da sei. Von solcher Kunst und Wissenschaft werden aber wieder jene religiös gestimmten Menschen sich mit Schaudern abwenden, die in beiden Geistesthätigkeiten bloß Mittel zur Stützung der Religion als der allein wichtigen Angelegenheit des Lebens erblicken können und dürfen. Können doch von bestimmten religiösen Gesichtspunkten aus ganze Kunstarten in den Bann gethan werden, wie dies der Malerei und Sculptur auf Grund extremer Anschauungen bei orthodoxen Juden ergieng, denen jedes Bild und jede Gestalt von dem, was im Himmel oben und auf der Erde unten ist, als verboten galt. Diejenigen Religionen, welche die Aufgabe des Lebens in der Erlangung einer jenseitigen Seligkeit erblicken, im Leben selbst aber nur eine Prüfung sehen, im Lebensgenuss Schlingen des höllischen Erbfeindes fürchten, werden eine frommgläubig auf das Jenseits hinweisende Kunst wünschen, die ihren Ahnungen eines

höheren Seins Ausdruck verleihen soll. Ganz anders werden Lebensauffassungen die Kunst wollen, die sich mit breitspurigem Behagen auf der sicher gegründeten Erde ergehen und nur ein Diesseits kennen, das die Kunst ausschmücken, verherrlichen, anziehend gestalten soll. Die Anschauungen, die dies Leben zuversichtlich bejahen, verlangen eine völlig andere Kunst als jene, die das Leben verneinen, es bloß als ein Durchgangsstadium oder als ein zu überwindendes Übel betrachten, so wie sie eine ganz andere Moral haben. Wo das Leben nur als Mittel zu seiner eigenen Selbstüberwindung und Aufhebung betrachtet wird, kann auch die Kunst bloß als Mittel zu diesem Zweck angesehen werden, so dass sie vor allem als Mittel zu den Mitteln eines Zwecks wichtig, in ihrer selbstständigen Bedeutung aber recht niedrig bewertet erscheint. Jede Meinung über den Sinn des Lebens gibt uns auch eine abweichende Theorie über den Sinn der Kunst, gerade weil die meisten von ihnen darin übereinstimmen, den Sinn des Lebens nicht bloß durch wissenschaftliche Erforschung und religiöse Versenkung, sondern auch durch ästhetische Contemplation ergründen zu wollen.

Wie es stets die tiefsten, originellsten und verwegensten Geister sind, die sich nicht daran genug sein lassen, das Leben zu erleben, die überdies auch Grund und Sinn der Lebensvorgänge zu erfassen streben, ja, im Trachten nach Enträthselung dieses Urräthsels, das Leben betrachtend schließlich oft vergessen es zu leben, so vollzieht sich dies auch unter den Künstlern. Ist nicht alle Kunst, mag sie nun das wirkliche Leben nachbilden oder ein ersehntes, erträumtes Sein schildernd neugestalten, zugleich eine Ablösung, wenn auch noch keine Loslösung vom Leben? Der Künstler, der sich über die handwerksmäßige Geschicklichkeit des bloßen Artisten erhebt, in dem eine mächtige, reiche und glühende Seele

wohnt, gibt seinen Kunstschöpfungen unwillkürlich seine Ideen mit, seine Gefühle gewinnen derart Gestalt und diese Gestalt überträgt seine Empfindungsweise auf den Kunstgenießenden. So ist das Kunstwerk das Medium, durch welches die Seele des Künstlers Macht erlangt über die Seele des Betrachtenden. Bei Philosophen und Künstlern begegneten wir (wie schon betont) häufig genug dieser Ansicht, dass die Kunst zur Gedankenübertragung diene. Gewiss ist der kein Künstler, der starke Empfindungen besitzt, dem aber die Mittel der Technik versagen, wenn er versucht, ihnen Form zu verleihen; allein auch jener Künstler steht nicht auf der Höhe, dem die Mittel der Technik gehorchen, der aber mit ihnen keine starke Gefühlsweise zu vergegenständlichen hat. Weder der unbehilfliche Dilettant, noch der brillante Artist vermögen zu bieten, was die Kunst zu leisten fähig ist: der echte Künstler von Gottes Gnaden vereint volle Beherrschung der Technik mit einer tiefgründenden Weltauffassung, die er durch die Mittel der Kunst seinen Mitmenschen offenbart und auf sie überträgt. Diese Weltauffassung braucht deshalb noch keine selbstgewonnene zu sein; sie mag immerhin von einem Denker auf den Künstler übergehen, wenn sie nur in diesem zur selbsterarbeiteten wird. Die menschliche Vollnatur ist das Ziel des Strebens, und was bewundern wir an Goethe mehr als die geniale Vielseitigkeit der Bethätigung und der Lebensinteressen? Es gibt Künstler, die als Mensch kleiner sind als jedes ihrer Werke, das sind jene, die artistisch einseitig gebildet nichts zu geben haben als ihre Specialität, sonst aber innerlich verarmt und leer sind. Gerade bei den hervorragendsten Meistern haben wir hingegen das Gefühl, hinter ihren Werken stehe eine Persönlichkeit, größer als alle ihre Arbeiten, der diese Werke lediglich ein Mittel sind, von ihrem überquellenden inneren Reichthum anderen mitzutheilen, ohne

darum an Fülle abzunehmen. Die aus dem Kunstwerk zu uns sprechende mächtige Individualität erhöht unsere Freude an ihrer Schöpfung, zugleich aber beeinflusst sie unser eigenes Sein abändernd, ja umgestaltend. Die Abstufungen können dabei so verschieden sein, wie eben der Beeinflussende und der Beeinflusste stärker oder schwächer ausgeprägte Charaktere sind. Diese Unterschiede der Quantität ändern aber nichts an der qualitativen Gleichartigkeit des Phänomens: jedes Kunstwerk, dem es gelingt, den Kunstempfangenden unter seinen Bann zu bringen, nöthigt ihm die Anschauungsweise des Kunstgebenden zum mindesten für die Zeit des Kunstgenusses auf. In der Regel dauert diese Einwirkung jedoch noch fort, wenn der Beschauer sich vom Kunstwerk bereits wieder wegwendete, und erlischt erst dann und in dem Maße, als sie durch andere, stärkere Eindrücke beseitigt wird. Daraus ergibt sich, dass ein besonders starkes Kunstwerk auch das ganze Leben hindurch nachwirken kann. Jede Lebensanschauung prägt sich aber vor allem in eigenartiger Beurtheilung moralischer Fragen aus; so nimmt der Kunstgenießende oft seine Stellung zu sittlichen Problemen nach dem Willen des Künstlers.

Dass eine derartige Nachwirkung stattfinde, darüber herrschte unter den früher angeführten Kunsttheoretikern nahezu Einstimmigkeit. Einen originellen Selbstwiderspruch begieng Rousseau, indem er nicht etwa wie Home gute und üble Wirkungen der Kunst auf die Moral zugestand, sondern die guten leugnete, aber die bösen um so eifriger hervorhob. Logisch ist ein solcher Standpunkt unhaltbar und erklärlich wird er nur durch den bei Rousseau so häufig vorwaltenden Pessimismus, der ja auch für E. v. Hartmann letzten Endes das Motiv seiner Befürchtungen in betreff einer ungünstigen Beeinflussung des Verhaltens der Menschen im wirklichen Leben

durch ihre Gewöhnung an Scheingefühle wird. Hielten die Leute nämlich äſthetiſchen Schein und reales Leben thatſächlich ſo ſorgfältig auseinander, wie Hartmann (übrigens auch Lipps) es annimmt, dann könnte es ihnen ja gar nicht geſchehen, daſs ſie bei wirklichen Vorgängen mit den Spielmünzen der rein äſthetiſchen Empfindungsweiſe zahlen wollten. Auch Spencers Argumentation, wonach äſthetiſche Erregungen Abſtumpfung gegen reale Vorgänge zur Folge hätten, iſt nicht einwandfrei. Sie gilt inſoweit als jeder Erregung ein Sinken folgt, ſo daſs etwa ſtarke reale Erregungen Abſtumpfung gegen äſthetiſche Eindrücke, die ſich gleich darauf bieten, zur Folge haben werden. Im übrigen können ebenſogut Empfindungen, die zu wecken das wirkliche Leben bis dahin zu ſchwach war, zuerſt durch die Kunſt geweckt werden, dann aber, nachdem die ſtärkſte Hemmung, die der bisherigen Unempfindlichkeit, einmal überwunden iſt, auch durch reale Thatſachen wieder ausgelöst werden. Die Kunſt hätte eben in ſolchen Fällen die Bahn freigemacht, auf welcher derartige Gefühle danach ablaufen können; ſie hätte die nöthigen Ideenaſſociationen vermittelt, deren es bedarf, um für dieſe Gefühle empfänglich werden zu können. Über die Artung der von der Kunſt erweckten oder durch ſie geſtärkten Gefühle iſt damit nichts ausgeſagt. Theorie und Erfahrung ſtimmen darin überein, daſs die Kunſt alle Arten von Gefühlen mit gleicher Macht hervorzurufen vermag; vom Beurtheilenden hängt es ab, wie er ſie claſſificiert. Wie „kein Ding an ſich gut oder böſe iſt", ſo auch die von der Kunſt erzeugten Empfindungen; erſt das Denken desjenigen, der ſie nach beſtimmten Vorausſetzungen wertet, macht ſie dazu. Deshalb können die gleichen Wirkungen der Kunſt auf den moraliſchen Habitus, die Gefühls- und Urtheilsweiſe des Kunſtempfangenden von den einen geprieſen, von den anderen verdammt, von den einen geſucht, von den anderen geflohen

werden. Die Thatsache dieser Wirkungen an sich wird jedoch davon nicht berührt, ob man ihre Folgen für wünschenswert oder verwerflich hält. Das objective Factum ist einfach dies, dass die Kunst neben den im engeren Sinne ästhetischen Wirkungen, die wir die artistischen nennen wollen, noch andere weiterausgreifende und damit in das Gebiet der Ethik übergreifende übt, dass sich ihr Einfluss nicht auf die vita contemplativa einschränkt, vielmehr auch die vita activa zu erfassen vermag. Das kann nur dort übersehen werden, wo „das Bewusstsein der engen Verbindung, welche zwischen den verschiedenen Zweigen des Wissens und Könnens besteht, verloren gieng“[1]), ein Zustand, den Gottfried Semper schon 1853 bedauerlich fand.

Die Kunst hat so lange unter der Botmäßigkeit fremder, nicht selten brutaler Gewalten gestanden, dass es leicht begreiflich ist, wenn sie auf die schwer errungene Selbständigkeit nun großen, selbst allzu großen Wert legt und ihre Unabhängigkeit mit ängstlicher Eifersucht hütet. Heute verlangt sie in ihrer Selbstherrlichkeit als ein von allen anderen menschlichen Bestrebungen völlig abgesondertes Reich jenseits von gut und böse angesehen zu werden. Für dies Reich sollen die Maßstäbe der Moral, beruhe diese nun auf religiösen Überzeugungen oder wissenschaftlichen Erforschungen, nicht gelten, auf seinem Boden sollen sie nicht angewendet werden dürfen, sonst begehe man ein Majestätsverbrechen an dem Hoheitsrecht der Kunst. In diesem Anspruch ist Wahres und Falsches miteinander gemischt. Er wäre völlig berechtigt, wenn die Kunst bei dem Kunstempfangenden bloß artistische Wirkungen auslöste und jede Möglichkeit einer Einwirkung

[1]) Semper, Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre; abgedruckt in den „Kleinen Schriften“ (Berlin und Stuttgart 1884), S. 260.

auf das reale Leben ausgeschlossen bliebe, allein selbst der verwegenste Vertheidiger des l'art pour l'art stellt solche Behauptungen nicht auf. Beruft man sich darauf, dass der Kunstschaffende praktische Wirkungen nicht gewollt habe, so ist damit die Exemption der Kunst von den Gesetzen der Moral noch nicht gerechtfertigt, denn das Kunstwerk bleibt gleichwohl die Ursache der (gleichviel ob guten oder bösen) moralischen Nachwirkung und daraus entsprungenen Handlung, die sehr reale Folgen hat. Es hätte dann dem Künstler zwar der juristische dolus gefehlt, allein die moralische culpa bliebe vorhanden. Vor allem aber kümmert uns nicht die subjective Stellung des Künstlers, sondern die objective Thatsache der Kunstwirkung. Die Auskunft oder Ausflucht, die Kunst sei nur für Kunstverständige berechnet, auf diese aber wirke sie lediglich artistisch, ist von der Hand zu weisen, da sie eine logische Erschleichung enthält; es wird zuerst als Kunstverständiger bloß der anerkannt, auf den die Kunst keine realen, sondern bloß artistische Wirkungen übe, und sonach aus dem eigens hiefür construierten Begriff das von vornherein hineingelegte Merkmal wieder als Schlussfolgerung herausgeholt. Diese Definition des Kunstverständigen stimmt aber nicht mit den Thatsachen überein, da es oft Zeiten und Völker gab, wo auch die anerkannt Kunstverständigen reale, moralische Wirkungen der Kunst erwarteten, ja sogar verlangten. Es muss ferner darauf hingewiesen werden, dass jene Behauptung, selbst wenn sie richtig wäre, nicht das beweisen würde, was sie zu erweisen beabsichtigt. Auch wenn die Kunst sich nur an Leute von bestimmter Vorbildung und artistisch geschulter Geschmacksrichtung wendet, dabei aber, wenn auch thatsächlich nicht allen, so doch vielen, die jene Bedingungen nicht erfüllen, zugänglich bleibt, stellen sich jene factischen Rückwirkungen für die Beziehungen innerhalb der

menſchlichen Geſellſchaft doch ein, welche die rein artiſtiſche Theorie negiert. Sobald aber ſolche Einwirkungen zu conſtatieren ſind, muſs die Geſellſchaft ihrerſeits (im Intereſſe des menſchlichen Zuſammenlebens unter gewiſſen Formen) verſuchen, derartige Einflüſſe, die ihr vortheilhaft ſcheinen, zu erleichtern, zum mindeſten andere, die ihr nachtheilig ſcheinen, zu verhindern. Und nun erſt entſteht die eigentliche Principienfrage, ob die Intereſſen der Kunſtfreiheit oder jene der organiſierten, menſchlichen Gemeinſchaft als die wichtigeren zu betrachten ſind. Iſt die Freiheit der Kunſt als oberſtes Princip anzuſehen, dann fiat libertas, pereat mundus, dann hat die Menſchheit die guten oder ſchlechten Einwirkungen der Kunſt auf das Leben ruhig hinzunehmen, in der Überzeugung, weit wichtiger als alle anderen Lebensgeſtaltungen ſei die völlig ungehemmte, aller Rückſichten ſich entſchlagende Entwicklung der Kunſt. Gilt hingegen die Entwicklung der menſchlichen Gemeinſchaft als oberſtes Geſetz, dann kann auch die Kunſt nicht verlangen ſich der Herrſchaft dieſes Gebotes entziehen zu dürfen und wird als eines der Mittel zur Erreichung des Zieles betrachtet. Auch in dieſem Fall iſt es immer noch möglich, daſs ſie von moraliſchen Rückſichten enthoben werde, falls man nämlich durch feſſelloſe Freiheit der Kunſt der Geſammtentwicklung am beſten zu dienen glaubt, doch iſt dann ſelbſt ihre Freiheit bloß noch Mittel für einen außerhalb der Kunſt gelegenen Endzweck.

Es iſt nun hier nicht die Abſicht, den Streit der Weltanſchauungen zu entſcheiden und eine von ihnen als die allein richtige zu proclamieren, ein Bemühen, das ſich bisher ſtets als illuſoriſch gezeigt hat, ſondern lediglich feſtzuſtellen, wie ſich das Verhältnis von Kunſt und Moral je nach der vorwaltenden Weltanſchauung geſtalten müſſe, wobei die relative Berechtigung dieſer Principien ſelber aus dem Spiele bleiben

kann. Wir erkennen als Kunſt all das an, was im hiſtoriſchen Verlauf als Kunſt erachtet wurde, ohne einer begrenzten „echten“ Kunſt zuliebe alle anderen im Gang der Entwicklung hervorgetretenen Kunſtbegriffe als falſche abzuweiſen. Dabei bleibt es uns ja völlig unbenommen, die einzelnen Kunſtleiſtungen als wertvoller oder wertloſer zu beurtheilen, nur den Kunſtgriff alles, was ſich einem beſtimmten Kunſtbegriff nicht fügen will, dadurch zu beſeitigen, daſs man dies aus dem wahren Kunſtgebiet ausweist, betrachten wir als unzuläſſig. Ebenſo können wir ſehr wohl einer ſpeciellen Weltanſchauung uns anſchließen, ohne deshalb alle anderen für nicht berückſichtigenswerte Irrthümer zu erklären. Für die Zwecke dieſer Unterſuchung iſt die perſönliche Stellung zu Kunſt- und Weltanſchauungsfragen gleichgiltig. Nur ſo iſt ein objectives Urtheil über die vorliegenden Facten möglich. Auf dieſem Wege wird ſich allerdings zeigen, daſs viele faſt ſchon zu Axiomen gewordene Behauptungen lediglich für einen ſehr beſtimmten Standpunkt zutreffen, ſonſt aber in ihrer Giltigkeit ungemein einzuſchränken ſind. Der Gegenſatz von teleologiſcher und mechaniſcher Welterklärung tritt auch hier zutage. Wer zweckvolle, irgendwelchen Endzielen zuſtrebende Entfaltung der Welt zu erkennen glaubt, wird auch der Kunſt Zwecke ſetzen, wer richtungsloſes, zufälliges, chaotiſches Werden und Vergehen im Weltall zu beobachten vermeint, wird ſich auch in der Kunſt gegen Zwecke ſträuben. Zu bedenken iſt jedoch, daſs ganz wohl die teleologiſche Anſchauung dahin ausgeſtaltet werden kann, eben in der Kunſt dieſen Zweck des Daſeins, das Ziel der Welt zu erblicken, ſo daſs (wie ſchon vorhin angedeutet) deshalb die Kunſt recht gut von allen Moralanſprüchen losgeſprochen, ſogar als Herrin der Moral proclamiert werden dürfte. Und nicht minder möglich iſt bei theoretiſcher, mechaniſtiſcher Welterklärung ein

ſtolzes Sichaufbäumen der verzweiflungsvollen Moral, die mitten in der allgemeinen Sinnloſigkeit und Haltloſigkeit der Exiſtenz, mit kühner Verachtung der höhnenden Realität, ein ideal ſittliches Leben als das einzig würdige erklärt und ſelbſt die Kunſt dieſem Begriff praktiſcher Philoſophie unterwerfen will. In der Regel wird aber, von ſolchen Extremen abgeſehen, die teleologiſche Auffaſſung auch der Kunſt eine Aufgabe für das Leben zuſchreiben, die mechaniſtiſche der zweckloſen Selbſtherrlichkeit der Kunſt huldigen.

Die Erkenntnistheorie gründet ſich auf logiſche Einſicht, ſie wirkt durch begriffliche Beweiſe. Die Kunſt hat mit blaſſer Abſtraction nichts zu ſchaffen, ſie webt in der concreten Fülle des Seins, ihre anſchaulichen Beweiſe ſind auf das Gefühl berechnet, ja in weiteſter etymologiſcher Ausdehnung des Wortes Äſthetik (αἴσθησις) könnte man alle Gefühlswirkungen äſthetiſche nennen. Die eminent moraliſche Wichtigkeit der Kunſteindrücke — eine Wichtigkeit, die zur Gefahr zu werden vermag — ergibt ſich aus ihrer Eigenart: ſie wirken auf das Gefühl und betäuben zugleich den Verſtand. Was Kant und ſo viele andere gegen die Rhetorik ins Treffen führten, läſst ſich mit ebenſoviel Recht gegen die Kunſt einwenden. Iſt doch die Rhetorik ſelbſt die Kunſt der Überredung. Wahrheit iſt das oberſte Geſetz der Wiſſenſchaft; von der Kunſt, die ihrem Weſen nach ſchöner Schein, Täuſchung iſt, werden wir ſie nicht mit derſelben Strenge fordern können, eben weil ihre Abſichten andere ſind als jene der Wiſſenſchaft. Statt von der Wahrheit ſollte man in der Kunſt lieber von Ehrlichkeit ſprechen, die darin beſteht, die einmal getroffene Übereinkunft zu täuſchen und ſich täuſchen zu laſſen ſo durchzuführen, wie ſie gemeint war. Die ehrliche Geradheit bei der Geſtaltung künſtleriſcher Täuſchung iſt die wahre Moralität des Kunſtſchaffenden, dem der Kunſtempfangende ſich auf dieſe Bedingung hin anvertraut

hat. Mit der Ehrlichkeit des Kunstwerkes ist aber derbes Verstoßen gegen die Wahrheit ohneweiters in Einklang, denn seine Ehrlichkeit ist wahrhafte Vertretung dessen, was dem Künstler seiner Subjectivität gemäß Wahrheit scheint, was ihm gefühlsmäßig als Wahrheit aufgeht, nicht was sich dem gelassen prüfenden Verstand als objective Wahrheit darstellt. Künstlerische Ehrlichkeit darf nicht mit wissenschaftlicher Wahrheit verwechselt werden, ob auch beide sich im Streben nach Wahrhaftigkeit und Wahrscheinlichkeit begegnen. Das Bedenkliche, ja Bedrohliche so mancher Kunstwirkungen beruht darauf, dass der Kunstempfangende die wahrhaftige Ehrlichkeit des Kunstwerkes blindlings gleich für ehrliche Wahrheit nimmt und mit dem Künstler hofft und liebt, ohne zu forschen, ob die in ihm durch jenes Werk entzündete Zu- oder Abneigung einer ruhigen Überprüfung stichhält. Die Kunst wirkt wie ein plötzlicher, stürmischer Überfall auf einen Unvorbereiteten, die Wissenschaft steckt erst gemessen das Feld ab, auf dem sie einen Gegner erwartet, der sich gleichfalls bedacht und gewappnet hat. Wo das Wissen langsam methodisch die Festung oft vergeblich belagert, erobert sie ein jäher Sturmangriff der Kunst. Wer der ernsten Wissenschaft mit bewusster Sicherheit Widerstand leistet, erliegt nicht selten der lockenden Verführung der Kunst, um anzubeten, wo er bisher verfolgte, und zu verfolgen, wo er anbetete. Die Kunst ist eine Zauberin, wie Shaftesbury sie nannte, allein sie gleicht gelegentlich der Zauberin Circe, die Menschen in Thiere umschuf; freilich vermag sie ebensowohl auch Menschen zu Halbgöttern zu erhöhen. Auch solche Kunstphilosophen, wie Ruskin, die an sich keinen Abscheu vor der Beschäftigung der Kunst mit tief ins Leben eingreifenden Problemen hegen, warnen vor der naheliegenden Gefahr, die anschaulichere Klarheit des Kunstwerkes als einen stärkeren Beweis der Richtigkeit der darin vertretenen An-

schauung zu acceptieren. Die Kunst kann dazu verwendet werden unser Urtheil zu bestechen, unsere Aufmerksamkeit von wichtigen Punkten eines Problems abzulenken, minder bedeutsame in den Vordergrund zu stellen und so unser Verdict zu fälschen.

Dürfen wir nun sagen: Das ist der Kunst nicht erlaubt, das darf nicht sein? Wir können bedauern, dass eine solche Kunst Verbreitung finde, können sie schädlich finden, ihr entgegentreten, gewiss, aber ihr den Charakter der Kunst abzusprechen sind wir darum nicht berechtigt. Sobald die künstlerische Form gewahrt bleibt, kann der noch so bedenkliche Gehalt zwar das Verdienst des Kunstwerkes schmälern, jedoch seinen Kunstcharakter nicht aufheben. Zu den Forderungen der Form zählt aber in letzter Consequenz die künstlerische Ehrlichkeit. Es verstößt nicht gegen die künstlerische Wahrheit, die wir hier Ehrlichkeit nennen, wenn der Kunstschaffende im Banne bestimmter Anschauungen sich so sehr gewöhnt hat die Welt durch eine Parteibrille zu sehen, dass er, in vollster Aufrichtigkeit wiederspiegelnd, wie ihm sich die Dinge darstellen, die Menschen anders, einseitiger zeigt als sie wirklich sein mögen. Er steht dabei im Dienste einer Tendenz, allein er glaubt die Wahrheit zu geben. Wenn er hingegen bewusst Menschen und Dinge so zurechtrückt, wie sie mit absichtlicher Verschweigung eines Theiles dessen, was er sieht, am ehesten jene Wirkung hervorrufen, die er als hasserfüllter Parteimann bezweckt, dann erst wird er tendenziös und opfert die Ehrlichkeit der Kunst unkünstlerischen Absichten. Damit sinkt er als Mensch wie als Künstler und zu all dem vereitelt er dabei oft noch seine eigene Absicht. Tendenziöse Kunstwerke stellen die Tendenziosität höher als die Kunst, sie geben nicht künstlerisch geformtes, sondern entstelltes, verzerrtes Leben wieder; allein nun erfüllt sich an ihnen mit tragikomischer Ironie eine höhere Gerechtigkeit, indem sie ihre Zwecke gerade

durch die Mittel verfehlen, durch welche sie am sichersten erreicht werden sollten. Tendenziöse Werke überzeugen nämlich in der Regel bloß den, der nicht erst überzeugt zu werden braucht, den blinden Parteifanatiker; sonst gewinnen sie höchstens noch den völlig Urtheilslosen, der kein sehr schätzenswerter Erwerb ist, schon weil er gar zu leicht durch ähnliche Mittel wieder entfremdet werden kann, so dass es auch von ihm heißt: „Wie gewonnen, so zerronnen." Den Gegner wird das tendenziöse Kunstwerk lediglich erbittern, aber ganz gewiss nicht überreden; denn er, in der entgegengesetzten Art die Welt zu betrachten geschult, empfindet die unehrlichen Verschiebungen, die unwahren Beleuchtungen, die carikierten Darstellungen auf das lebhafteste als falsch. Die unzutreffende, zumeist der Wahrscheinlichkeit entbehrende Wiedergabe ist ein ästhetischer Mangel, der als solcher genügt die Kunstempfänglichkeit zu stören, ja aufzuheben, so dass eine ethisch-praktische Nachwirkung sich gar nicht ergeben kann, weil die ästhetisch-theoretischen Vorbedingungen fehlen. Statt der angestrebten Umbildung der Sinnesart wird die tendenziöse Kunst in solchem Falle weit eher eine hartnäckige Verstockung des Gegners erzielen, der sich umsomehr im Recht fühlt, je unangemessener er seine Sache künstlich statt künstlerisch ins Unrecht gesetzt sieht. Endlich kann das tendenziös zugeschnittene Kunstwerk gerade den geistig bedeutenden Vertretern der eigenen Sache nicht gefallen; denn nur des Schwächlings Art ist es schmähsüchtig den Feind herabzusetzen, um ihn verachten zu dürfen, der Starke achtet in seinen Gegnern sich selbst und um auf den Sieg stolz sein zu können, muss er dem anderen Theil das diesem zukommende Lob gönnen. Es kann dem Künstler schließlich ergehen wie dem übereifrigen Parteimann auf allen Gebieten, dessen allzu scharfe Angriffe bei dem Unparteiischen ein Reactionsgefühl hervorrufen, das im Bestreben, den un-

gerecht Behandelten in Schutz zu nehmen, sich weiter treiben lassen mag als beabsichtigt war. Die tendenziöse Kunst verstößt gegen den Grundsatz der künstlerischen Ehrlichkeit und mindert damit ihren Kunstwert, außerdem bleibt ihr die Wirkung zumeist versagt, die sie erzielen wollte; sie ist vom ästhetischen Standpunkt abzulehnen und erweist sich praktisch erfolglos.

Scharf unterscheiden müssen wir aber tendenziöse Kunst und Tendenzkunst, die man ebenso leichtsinnig zu verwechseln pflegt wie Individualismus und Individualität. Das Tendenziöse ist eine Entartungsform der Tendenz, deren kräftige Steigerung es zu sein glaubt, wie der Individualismus eine egoistische Entartung der auch mutualistisch und altruistisch gerechtfertigten Individualität ist, für deren Steigerungsform er sich hält. Man wird die Individualität hochschätzen, auch wenn man den Individualismus befehdet, und wer das Tendenziöse in der Kunst verwirft, braucht deshalb der Tendenz in der Kunst ihre Berechtigung nicht abzusprechen. Es ist übrigens nur dann möglich die Tendenzkunst schlankweg abzulehnen, wenn man sich entschließt, eine große, vielleicht die überwiegende Zahl von Meisterwerken, die seit Jahrhunderten, wo nicht seit Jahrtausenden Unzählige künstlerisch erfreuten und erhoben, zu entbehren. Überall, wo die Kunstwerke besonders starken, in die Tiefe gehenden, lebhaft angeregten und erregten, eben darum auch mächtig erregenden Persönlichkeiten von gewaltigem Temperament ihre Entstehung danken, drücken sie eine Weltanschauung aus, die ihre Tendenz auf andere zu übertragen bestrebt ist und diese Absicht zumeist erreicht. Der gleichen Neigung folgt schließlich alle hohe Kunst, ohne dass man sie deshalb Tendenzkunst nennen würde, eine Bezeichnung, die für jene Kunstwerke aufgespart bleibt, die sich mit den Zeit- und Streitfragen einer bestimmten Epoche beschäftigen.

Dieſer Tendenzkunſt ſind weite Kunſtgebiete wie Landſchaftsmalerei, Architektur und Inſtrumentalmuſik naturgemäß entrückt, die wie jede Kunſt Stimmungen erregen, aber nicht ſolche, die mit Tagesfragen in unmittelbarer Beziehung ſtünden. Andere wichtige menſchliche Probleme bleiben freilich auch dieſen Kunſtgattungen keineswegs fremd. Gerade die Muſik, ſelbſt wo ſie nicht mit Geſang verbunden erſcheint, gab ſchon Plato und Ariſtoteles zu ſittlicher Cenſur Anlaſs; die Moral kann mit einer lüſtern aufſtachelnden, orgiaſtiſchen Muſik gar leicht in Differenzen gerathen. Die Architektur vermag ebenſo wie die anderen Künſte zur Verherrlichung beſtimmter politiſcher und religiöſer Conſtellationen gebraucht zu werden. Demokratiſcher oder ariſtokratiſcher Charakter der Architektur liegen gerade gegenwärtig im Streit, wo die ſeit Jahrhunderten bereiten ariſtokratiſchen Formen durch neu aufkommende, einer demokratiſchen Entwicklung angepaſste, erſetzt werden ſollen. Gottfried Semper wuſste dieſen Zuſammenhang 1869 in ſeiner Züricher Rede „Über Bauſtile“ wohl zu würdigen, wenngleich er damals noch klagte: „Man iſt gegen uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armut an Erfindung zu hart, da ſich nirgend eine neue, welthiſtoriſche, mit Kraft und Bewuſstſein verfolgte Idee kundgibt“ [1]), was ſich ſeither eben geändert hat. Dagegen ſind ſeine Worte giltig geblieben: „Die Künſte unter der Hegemonie der Baukunſt, indem ſie die ſymboliſche Verbildlichung der herrſchenden, ſocialen, ſtaatlichen und religiöſen Syſteme bewerkſtelligen und dabei an dieſelben Grundanſchauungen anknüpfen, die den Syſtemen untergelegt ſind, waren immer zugleich wirkſamſte Momente ihrer klaren Entwicklung, Befeſtigung und Verbreitung und als ſolche auch ſtets und überall anerkannt“ [2]), wobei freilich

[1]) Semper, Kleine Schriften, S. 426. — [2]) Semper, S. 396/397.

ein paar Kunſtphiloſophen und Nichts-als-Künſtler auszunehmen wären. Die Landſchaftsmalerei gehört nebſt der Muſik und der Lyrik zu jenen Künſten, die menſchliche Grundſtimmungen, wie Lebensfreude und Daſeinsekel, am vollendetſten auszudrücken im Stande ſind. Ein vorzüglicher Landſchafter kann uns zu Optimiſten oder Peſſimiſten werden laſſen, ganz wie er will. Eine philoſophiſche Weltanſchauung vermag in dieſer Gattung der Malerei eine ſehr gewichtige Stütze zu finden. Sobald Figuren als Staffage zur Landſchaft hinzutreten, kann dieſe kleine Grenzüberſchreitung genügen, um die Kunſt des Landſchafters z. B. zu packenden, ſocialen Wirkungen zu verwerthen, wie dies einer der hervorragendſten Landſchafter des 19. Jahrhunderts, Millet, mit vollem Bewuſstſein und mächtigem Erfolg that. Selbſt bei dieſen ſcheinbar der Tendenzkunſt entrückten Gebieten iſt die Scheidewand keine unüberſteigliche Mauer; es gibt kaum irgend eine Kunſtgattung, die nicht zur Tendenzkunſt zu werden vermöchte, fließende Grenzen überall.

Die Poeſie in allen ihren Formen, die Hiſtorienmalerei und Sculptur, zum Theil auch die Porträtkunſt, alle dramatiſcher Bewegung angepaßte Arten der Muſik können gar nicht anders als Lebensanſchauungen zum Ausdruck bringen, und ſobald ſie für eine ſolche Anſchauung eintreten, iſt auch bereits die Tendenz da. Dieſe Künſte ſtellen das Leben dar, wie es iſt oder wie ſie es träumen; iſt es da überhaupt anders möglich, müſſen ſie nicht durch ihre Bilder des Lebens auf das Leben ſelbſt zurückwirken? Liegt nicht ſchon in der Stoffwahl eine beſtimmte Lebenstendenz? Was ſteht ſcheinbar aller Tendenz ferner als ein gedichtetes oder gemaltes, in Stein gehauenes oder in Tönen ausgedrücktes Idyll, worin das friedliche Behagen glücklich Liebender geſchildert wird! Und doch hat das betreffende Kunſtwerk die nothwendige Folge,

den Geist des Kunstgenießenden unwillkürlich und unmerklich auf diese specielle Seite des menschlichen Daseins hinzulenken. Eine Kunst, die vorwiegend derartige Gegenstände behandelt, gewöhnt die Kunstempfangenden daran, das Liebesleben für das eigentlich Wesentliche zu halten, in der Liebesvereinigung den Höhepunkt des Daseins zu erblicken. Der ganze Unterschied mittelalterlicher und moderner Kunstübung läßt sich in der That auf das Kürzeste in dem Schlagsatz: himmlische und irdische Liebe zusammenfassen. Die Kunst, welche die Vereinigung, das Einswerden mit dem Göttlichen verherrlicht, hebt sich auf das schärfste ab von jener, welche das Einswerden in die sexuelle Sphäre verlegt. Da sehen wir sogleich, wie jede Weltanschauung eine ihr entsprechende Moral erzeugt und jedes Kunstwerk, das eine Lebenstendenz vertritt, direct oder indirect moralisch, beziehungsweise unmoralisch wirkt. Übergänge, Zwischenstadien, vielleicht höhere Stufen, auf denen die Gegensätze überwunden wären, fehlen gewiss nicht, allein diese Contraste dominieren und drücken zwei feindliche Weltanschauungen aus, deren Fehde das Leben beherrscht.

Eine Kunst der Heiligenbilder, der Mysterienspiele, der frommen Lobgesänge und der feierlichen Kirchenmusik der Messen und Oratorien muss den Kunstgenuss anders zur Lebensmacht werden lassen, als die Freude an den Formen des nackten Menschenleibes, an den Gestaltungen des menschlich, allzu menschlichen Liebessehnens in Worten und Tönen. Hie Askese, dort Sinnenlust! Jedes dieser Ideale (und wir haben uns hier für keines auszusprechen, sondern bloß die Rückwirkungen eines jeden auf die Kunst zu erörtern) muss eine völlig anders geartete Kunst als adäquaten Ausdruck hervorbringen, der toto genere verschiedene Gehalt erzwingt sich endlich auch eine gründlich verschiedene Technik der Dar-

ſtellung. Menſchen, die durchaus entgegengeſetzte Anſchauungen vom Zweck und der Bedeutung des Lebens hegen, werden ſich in ihrem Handeln ebenfalls beträchtlich unterſcheiden. Ihre Stellung zu jeder Thatſache muſs eine differierende ſein; ſie werten unter ſo vollkommen getrennten leitenden Geſichtspunkten, daſs ihre Arbeit wie ihre Erholung, ihre Moral wie ihre Kunſt ganz anderen Charakter aufweiſen müſſen. Eine Weltanſchauung umfaſst den ganzen Menſchen mit allen ſeinen Lebensäußerungen, und gegenſätzliche Anſichten können bis zu einer gewiſſen Grenze gegen einander Toleranz üben, aber nicht Hand in Hand gehen. Jede Metaphyſik ergibt als nothwendige Folge eine dieſem Standpunkt angemeſſene Ethik, ſowie eine eigenartige Äſthetik. Das gilt natürlich auch von den Ablehnungen der Metaphyſik, die als negative Metaphyſik miteinbezogen ſind, wo hier von Metaphyſik geſprochen wird.

Ein Aufruf an alle Menſchen, die eines guten Willens ſind, ſich, abgeſehen von ihren ſonſtigen Auffaſſungen, zu gemeinſamem Wirken zu vereinigen, trägt einen ſichtlich naiven Charakter, denn vor allem müſſen die Zuſammentretenden darüber einig ſein, was ſie als guten Willen anerkennen wollen. Strebt doch der eine voll guten Willens die Untergrabung des Lebens als eines Nichtſeinſollenden an, der andere mit nicht minder gutem Willen die möglichſte Kräftigung und Stärkung des Lebens als des Erſtrebenswerteſten. Über den Begriff des höchſten Gutes muſs erſt eine mindeſtens annähernde Übereinſtimmung erzielt ſein, ehe gemeinſame Schritte zu ſeiner Realiſierung unternommen werden können. Völlige Identität der Ziele iſt allerdings nicht erforderlich, um eine gerade zuſammenfallende Wegſtrecke gemeinſam zu durchwandern. Kleinere Differenzen der Weltanſchauung hindern nicht daran, ſich über das Wünſchenswerte zu ver-

ſtändigen, aber ein gemeinſamer Boden muſs erſt zugeſtanden ſein, auf dem Streitfälle ausgeglichen werden können. Im Reich des Erkennens, das man nach alter Gewohnheit das Reich der Metaphyſik nennen mag, und im Reich des Wollens, der Ethik, iſt keine Übereinſtimmung der Menſchen vorhanden, wohl aber ſoll dies im Reich des Fühlens, der Äſthetik, der Fall ſein. Soll, nach einigen der früher erwähnten Syſteme, jedoch iſt nicht, da das Fühlen der Menſchen genau ſo verſchieden iſt wie ihr praktiſches Wollen und ihr theoretiſches Erkennen. Bloß wenn man die Äſthetik auf das Gefühl für das Schöne einſchränkt, mag man hoffen, hierin ein übereinſtimmendes Empfinden zu entdecken, ſonſt wird Fühlen, Wollen und Erkennen des Menſchen gegenſeitig von einander bedingt erſcheinen und Verſchiedenheit auf dem einen Gebiet auch Unterſchiede auf den anderen nach ſich ziehen. Die Theorie, welche Identität der äſthetiſchen Urtheile bei allen Menſchen behauptet, muſs, um dieſe Übereinſtimmung zu erzielen, zuerſt den Gegenſtand der Äſthetik auf die Beurtheilung von ſchön und häſslich reducieren, dann dieſe Begriffe immer mehr entleeren, bis ihnen jeder zu Widerſtreit Anlaſs gebende Gehalt genommen iſt, ſo daſs ein bloßes Formurtheil erübrigt. Ebenſo reduciert ſich die in der Ethik für Anhänger feindlicher Weltanſchauung mögliche Übereinſtimmung auf gewiſſe formale Kriterien. Die formaliſtiſche Äſthetik allein kann den Anſpruch auf ſtrenge Exactheit und Allgemeingiltigkeit ihrer Ausſprüche erheben und ſelbſt dies nur ſoweit die annähernd gleiche phyſiſche Organiſation der Menſchen die Baſis für gleichartige formale Eindrücke liefert. Jedenfalls ſind ja die phyſiſchen Unterſchiede bei den Menſchen relativ weit weniger markant als die geiſtigen Ungleichheiten. Die tiefgreifenden Gegenſätze der Anſchauungen über Zweck und Bedeutung des Lebens veranlaſſen ſehr verſchiedene

Wünsche in betreff der durch die Kunst zu erreichenden Wirkungen. Nur eine Kunst, die gar nicht anders als bloß artistisch wirken würde, wäre der moralischen Wertung entrückt, richtiger könnte den Anspruch erheben sich ihr zu entziehen. Selbst in diesem Falle jedoch könnten bestimmte Weltanschauungen, die eine vollkommene Hingabe des Menschen an ihre Ziele anstreben, in den lediglich artistisch wohlgefälligen Eindrücken dieser auf jedes Eingreifen in die Welthändel verzichtenden Kunst eine bedenkliche Ablenkung von dem Einen, was noththue, eine bedrohliche Erschlaffung in rein contemplativen Genüssen erblicken. Dann müssten solche active Weltanschauungen auch diese Art Kunst, die keinerlei Berührungspunkte mit moralischen Fragen hätte, als eine vom Ziel weglockende, die Energie lähmende Verführerin, die indirect doch schließlich moralisch schädliche Folgen erziele, moralisch verurtheilen und dürften einzig einer solchen, auf praktische Wirkungen abzweckenden Kunst zustimmen, die bereit wäre ihren Zielen zu dienen. Die Kunst mag sich wenden, wie sie will, die Moral wird ihren Anspruch, als von allen Moralforderungen eximiertes Terrain zu gelten, nie anerkennen können, es sei denn, dass die Moral ihren eigenen Ansprüchen auf das Primat zugunsten der Kunst entsagen und die Zwecke der Moral als Mittel den Aufgaben der Kunst als Zielen unterordnen wollte.

Seit den ältesten Zeiten haben die Künstler auf das Leben miteinzuwirken getrachtet, und in den neuesten Zeiten thun sie es mehr als je. Weltfern war die Kunst zumeist in jenen Epochen, in denen das Interesse für sie sich am schwächsten zeigte. Homer schon vertritt eine ausgesprochen aristokratisch-monarchische Tendenz und verhöhnt im Thersites die demokratischen Bestrebungen. Gleich ihrem Altervater nehmen die anderen griechischen Dichter sehr accentuiert

Stellung zu den politiſchen und philoſophiſchen Bewegungen der Zeit; der Tragiker und der Komiker, der Epiker und der Lyriker begegnen ſich hierin, und alle wiſſen auch die Muſik ſolchen Zwecken dienſtbar zu machen. Die Künſtler zeigen von jeher eine leicht erklärliche Neigung die Intereſſen des Mächtigen zu vertreten. Schon das indiſche Drama feiert Könige und Prieſter ſo ſehr, daſs es hierin vom ſpaniſchen kaum mehr überboten werden kann. Auch die Volksherrſchaft findet in Athen ihre Lobpreiſung. Die Verherrlichung des Souveräns, ſei er ein Monarch, eine Oligarchie des Adels, der Prieſterſchaft, eine Plutokratie, eine Demokratie oder eine Tyrannis des Demagogen, iſt eine Hauptſorge der Künſtler. Der Kunſtſchaffende ſteht als Menſch im Bann beſtimmter Ideale, denen er ſich mit heiliger Begeiſterung weiht, denen er durch ſein Werk Anerkennung ſichern will. Allein beſonders bei ſchwächer Begabten ſpielen andere Motive mit. Die Kunſt geht nach Brot. Der Künſtler kann ohne Publicum nicht ſein; darum gibt er ſich gelegentlich ſelbſt ohne Überzeugung zum Sprachrohr ſeiner Auftraggeber her. So dient die Kunſt in den aſiatiſchen Monarchien dem Deſpoten, in Griechenland dem freien Vollbürger, in Rom dem Cäſar, darauf ſeinem Nachfolger, dem Papſt, zugleich den kirchlichen und weltlichen Fürſten und dem Ritterthum des Mittelalters, dem Condottiere der Renaiſſancezeit und ſeiner charakteriſtiſchen Ruhmſucht und Prunkliebe[1]). Sobald eine Claſſe aufſtrebt, findet ſie auch die Künſtler, welche ihr Leben ſchildern, ihre Abſichten rechtfertigen, ihre Ideale feiern; die widerſtrebenden Künſtler aber zwingt ſie allmählich ihr zu dienen oder auf Wirkung und Erfolg zu verzichten. Als das Bürgerthum Geltung und Kraft gewinnt, bringt es in allen Künſten eine neue

[1]) Vergl. Burckhard, Geſchichte der Renaiſſance in Italien (2. Aufl., Stuttgart 1878), S. 1, 6, 14.

Richtung hervor, die seinen Culturzustand ausdrückt, seinen Interessen angepasst ist. Shakespeare wird noch durch die besonderen Zustände des Bühnenwesens, das den kaufmännisch-bürgerlichen, bereits puritanisch angehauchten Kreisen als ein Unwesen gilt, veranlasst, den Standpunkt seiner adeligen Freunde zu bevorzugen; Milton stellt sich mit voller Energie in die Reihen der religiösen und politischen Reformatoren. Zur selben Zeit, wo Frankreich eine durchaus höfische, vor allem auf die Verherrlichung des Sonnenkönigs abzielende Kunst sieht, die demgemäß heroische Stoffe und feierliche Form bevorzugt, entfaltet Holland hingegen, nach endgiltiger Loslösung von Spanien im stolzen Gefühl blutig eroberter republikanischer Freiheit, eine realistische Kunst, die ihre Stoffe in den Kreisen des selbstsicher zufriedenen, nun froh genießenden Bürgerthums sucht und sich in freieren Formen bewegt. Es läge nahe, hier die allegorischen Gemälde zu Ehren der Gemahlin Heinrichs IV., die Rubens entwarf, und die Nachtwache der Amsterdamer Schützen, die Rembrandt darstellte, zu contrastieren. Aber der Gegensatz erstreckt sich weiter als auf die Schützenstücke und Prinzenbildnisse, man könnte ihn bis in die Landschaftsmalerei der Claude Lorrain und Poussin auf der einen, der Ruisdael und Hobbema auf der anderen Seite verfolgen und würde gerade da den Unterschied der Weltanschauung und der Ausdrucksweise einer sich auslebenden und einer neu anhebenden Zeit am tiefsten empfinden. Das 18. Jahrhundert bringt den Sieg des dritten Standes in mehreren Culturländern, bereitet ihn in anderen vor. Unbefangen verfechten die Künstler der Kampfperiode ihre über die Kunst hinausreichenden Zwecke; die Theorie weiß noch nicht mehr als die Praxis von einer Pflicht der Nicht-Intervention der Kunst bei starken socialen Bewegungen. Voltaire und Lessing treten mit ebenso klarem Bewusstsein als

politiſche Reformatoren auf wie noch der junge Schiller. Nun erſt ringt ſich mit dem Dogma eines falſch verſtandenen Claſſicismus auch die Anſchauung durch, es ſei nicht die Aufgabe der Kunſt, in die Streitigkeiten der Zeit activ einzugreifen; eine Anſicht, die ſich ſchließlich zu dem Verbot jeder praktiſchen Einwirkung ſteigert, die als außeräſthetiſche ſtigmatiſiert wird. Gerade die letzten Decennien des 19. Jahrhunderts bringen den entſchiedenſten Rückſchlag gegen dieſe in der Wirklichkeit des Kunſtlebens nie ernſthaft zur ſtricten Durchführung gelangte Theorie. Eine Literatur beginnt, die im Naturalismus zugleich den Kampf des vierten Standes gegen den ſiegreich gebliebenen dritten darſtellt, die ſogenannte „Arme Leut'"-Malerei thut das Gleiche und die Sculptur ſchließt ſich nicht aus. In der ſymboliſtiſchen Kunſt der allerjüngſten Jahre wird eine ſpätere Geſchichtsſchreibung vermuthlich den adäquaten Ausdruck der Herrſchaft der Großbourgeoiſie (nach Abſtoßung breiter Schichten des einſtigen Bürgerthums) erblicken; Cartelle und Truſts mögen darin ihr künſtleriſches Äquivalent finden. Zugleich bleiben diejenigen Schichten, welche ältere religiöſe oder ſociale Tendenzen vertreten, auch den entſprechenden älteren Kunſtphaſen treu. Wir ſehen um die Jahrhundertwende in den verſchiedenen Kunſtſchulen ein ziemlich treues Spiegelbild der ſo weit auseinandergehenden nationalen, politiſchen, religiöſen, ſocialen Strömungen. Derart drängt ſich der Proceſs der Jahrhunderte in der Gegenwart, welche Vertreter aller früheren, ſowie neu aufkommender Richtungen vereint, zeitlich zuſammen, und mit der Fülle der Divergenzen proportional wächst ihre Heftigkeit. Die Hellenen hatten jene abſtracten Kunſtforderungen nie geſtellt, die zwei Jahrtauſende ſpäter in ihrem Namen erhoben wurden. In dem Augenblick, wo die moderne Kunſtbewegung die alten Vorbilder nicht mehr

als verpflichtend ansah, erlosch zugleich die Kraft der alten Theorien.

Wollte man auch nur von den Künstlern des 19. Jahrhunderts diejenigen als Frevler gegen die wahre Kunst ausscheiden, welche mit Bewusstsein politische, religiöse, nationale oder sociale Tendenzen vertraten, also unkünstlerisch wirkten, so müssten z. B. dies Los erdulden: Lord Byron, Dickens, Thomas Hood, Walter Besant, Humphrey Ward, Charles Kingsley, William Morris, Walter Crane in England, Béranger, Victor Hugo, Barbier, George Sand, Augier, Dumas, Zola, Coppée, Rosny, Millet, Courbet in Frankreich, Constantin Meunier und Leon Fréderic in Belgien, Multatuli (Dekker) in Holland, Björnson, Ibsen, Kielland, Krohg in Norwegen, Gogol, Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi, Tschernischewski, Garschin, Korolenko, Gorki, Nekrasow, Wereschagin in Rußland, Mickiewicz, Slowacki, Asnyk, Kraszewski, Sienkiewicz, Matejko unter den Polen, Leopardi, Manzoni, Rapisardi, Ada Negri in Italien, Kleist, Körner, Rückert, Chamisso, Uhland, Grillparzer, A. Grün, Lenau, Bauernfeld, Gutzkow, Heine, Freiligrath, Kinkel, Herwegh, Hartmann, Meißner, Beck, Hamerling, Pichler, Anzengruber, Rosegger, M. v. Ebner-Eschenbach, delle Grazie, Schnitzler, Spielhagen, v. Wildenbruch, G. Hauptmann, Halbe, Hartleben, Richard Wagner, Füger, Führich, Veit, v. Uhde in Deutschland. Bei all den Genannten, die noch lange die Zahl der anzuführenden Kunstschaffenden von Bedeutung nicht erschöpfen, ist ihr ganzes Schaffen (oder einzelne ihrer bekanntesten Werke) derart, dass darin eine bestimmte Stellungnahme zu außerkünstlerischen Problemen zutage tritt und der Wunsch, die Kunstempfangenden entsprechend zu beeinflussen, nicht verkannt werden kann. Nun wird aber dieser Versuch, Stimmungen zu erwecken, wie die angeführten Namen zeigen,

aus ganz disparaten Gesichtspunkten unternommen, er kann also auch nur zu disparaten Ergebnissen führen, je nachdem ein Kunstgenießender gerade diesem oder jenem Eindruck erliegt. Wirken bloß Tendenzen einer Richtung auf ihn, so wird der Kunstempfangende zeitweilig oder gänzlich in jene Richtung gedrängt, kreuzen sich die Einflüsse, so ist der Erfolg unberechenbar. Was ist daher natürlicher, als dass jede Richtung danach strebt, ihren Künstlern ein möglichst weit ausgedehntes Kunstmonopol zu sichern und die anderen als gefährlich möglichst zurückzudrängen, dass jede die Kunst verschieden wertet?

Bei diesem Parteieifer kann freilich die Kunst als solche leicht zu kurz kommen und auch mancher der namentlich aufgeführten Künstler ist der Gefahr nicht entronnen tendenziös zu werden oder doch schon hart ans Tendenziöse heranzustreifen, indessen er bloß seine Tendenz zur Geltung bringen wollte. Die Ehrlichkeit des Künstlers garantiert lediglich, dass er nicht mit Bewusstsein tendenziös arbeitet, allein wenn dies, ohne dass er es weiß, gleichwohl geschieht, ist er zwar individuell gerechtfertigt, aber sein Kunstwerk darum nicht tadellos. Die Moral der Kunst besteht darin, die sich befehdenden Anschauungen mit unparteiischer Gleichmäßigkeit zu Wort kommen zu lassen, jedem sein relatives Recht zuzugestehen, so dass er bei Berücksichtigung seiner Motive völlig begreiflich wird, keine falschen Gewichte anzuwenden, um etwa den einen von vornherein herabzudrücken, den anderen steigen zu lassen. Was im wirklichen Leben so selten geschieht, kann die Kunst ohneweiters leisten: auch die fremde Sinnesart verstehen lehren. Damit soll ihr nicht jene feig quietistische Mission zugeschrieben werden, alles zu verstehen und darum auch alles zu verzeihen. Milder beurtheilen werden wir den, dessen Motive wir zu würdigen wissen, deshalb können wir

ſein Thun noch immer verurtheilen, ja es kommt nicht einmal darauf an, daſs milder, ſondern bloß darauf, daſs gerechter beurtheilt werde. Die Kunſt braucht nicht direct Moral zu predigen, wo ſie dies verſucht, wird ſie leicht aufhören Kunſt zu ſein; ſie braucht weder alte Sitte gegen neue Unſitte zu vertheidigen, noch neue Sitte gegen alte Unſitte losſtürmen zu laſſen, aber alte und neue Sittlichkeit mag ſie im Kampf zeigen, uns ſehen laſſen, warum dieſe Menſchen gerade ſo handeln müſſen, warum dieſe Conflicte unausweichlich ſind und ſolchen Löſungen zudrängen. Thut ſie dies, dann lehrt ſie in der That die Menſchen verſtehen, und dann erfahren wir ſo durch den Schein der Kunſt die Wahrheit des Lebens, die im wirklich gelebten Leben vor Haſten und Jagen den Einſeitigen und Kurzſichtigen verhüllt bleibt. Unbefangene, vorurtheilsloſe Darſtellung des Problems auf Seiten des Künſtlers iſt die eine Bedingung, ebenſo unbefangene, vorurtheilsloſe Stimmung des Kunſtgenießenden dem Kunſtwerk gegenüber iſt die andere Bedingung für die reinſten Kunſtwirkungen. Ein Mitklingen der Tendenz beim Kunſtſchaffenden iſt darum nicht ausgeſchloſſen, ſo wie der Kunſtempfangende nicht ſeinen Urtheilen zu entſagen braucht, ſondern ſich bloß hüten mag, Vorurtheile fertig mit ans Kunſtwerk heranzubringen, eben um dann beurtheilen zu können.

Dieſe idealen Forderungen werden auf beiden Seiten nicht ſtets erfüllt, und dadurch kann die künſtleriſche Wirkung für ruhige Unparteiiſche ohne Zweifel öfters bedenklich erſcheinen und jene ſchroffe Verurtheilung, die Plato ausſprach, gerechtfertigt dünken. Auch wer auf Unparteilichkeit weniger Wert legt, dürfte mit Diderots Bemerkung (im „Salon de 1769“) einverſtanden ſein, die Künſte hätten „tous pour base l'exagération et le mensonge“, und zwar wird er das immer dann finden, wenn die gegneriſche Meinung beſſer fort-

kommt, während er ſich zugleich wehmüthig an Horaz erinnert: „et quocunque volent animum auditoris agunto“. Die kühle Gelaſſenheit, die am Kunſtwerk bloß das Techniſche in Rechnung ſtellt, vom Inhalt jedoch weniger berührt wird, iſt naturgemäß gerade jenem Alter nicht eigen, auf welches deshalb die Kunſt ihre ſtärkſten praktiſchen Wirkungen übt.

„Dem Fertigen iſt nichts mehr recht zu machen,
Ein Werdender wird immer dankbar ſein.“

Dieſe Verſe Goethes, die voll der ſchönſten Aufmunterung für jeden Lehrer (und beſonders für den akademiſchen Lehrer) ſind, können meiſt ebenfalls auf die Kunſt angewendet werden, wo jener Zuſtand jedoch das Eigenthümliche hat, den Künſtler, ob er will oder nicht, zum Lehrer umzuwandeln. Der Jugend wird eben der Kunſtgenuſs zur Hochſchule der Vorbereitung für das Leben, das Studium der Kunſtwerke iſt die Kenntnisnahme des Lebens, in das ſie jetzt eintreten ſoll. Der gereifte Menſch tritt aus dem Leben heraus, um in die Kunſt einzutreten, der junge Menſch tritt in die Kunſt ein, um in das Leben hinauszutreten. Die Wiſſenſchaft des Lebens iſt die erſte und wichtigſte, dafür hält ſie zum mindeſten die Jugend, und dieſe ſucht ſie in der Kunſt. Sie hungert nach dem Leben, das ſie erſt ahnt, nur in Bruchſtücken kennt, aber ſie ahnt nicht, daſs niemand mehr als Bruchſtücke davon kennen lernt. Die Wahrheit des Lebens hoffen die jungen Leute von der Kunſt zu erfahren, und jedenfalls bietet das Kunſtwerk ihnen faſt ſtets mehr als ſie bisher ſahen und erkannten. Auch der ältere Menſch benützt gelegentlich die Kunſt dazu, um durch Bilder von fernen Gegenden, fremden Menſchen, unbekannten Sitten ihm verſchloſſener Kreiſe ſein Weltbild zu erweitern; der Jugend iſt faſt alles fern, fremd, unbekannt, verſchloſſen, und ſo ſchafft ſie ihr Weltbild mit Hilfe der Kunſt.

Die Hauptrolle fällt dabei naturgemäß der Dichtung zu; Lyrik, Roman und Drama wirken concret, wo religiöse und ethische Unterweisungen abstract bleiben. Aber die anderen Kunstgattungen sind nicht ausgeschlossen. Auch jene Malerei z. B., die keine gemalten Novellen bieten will, sondern sich lediglich für Licht- und Luftprobleme und die Überwindung coloristischer Schwierigkeiten interessiert, erfüllt bei allen, vorzugsweise jedoch bei der Jugend, eine pädagogische Mission: sie lehrt sehen. Sind doch wirklich den letzten Generationen erst durch die Freilichtmalerei die Augen aufgegangen, und man sieht nun die Welt ganz anders, reicher, farbiger, mannigfaltiger als frühere Geschlechter, denen diese neue künstlerische Erziehung fehlte, deren Sinn für malerische Stimmung und feinste Übergänge erheblich schwächer war. Wir haben erst wieder gelernt die Natur zu sehen, wie sie ist, nicht wie eine Jahrhunderte vererbte Convention sie erscheinen ließ. Muss diese Schärfung des Blickes für das Wirkliche nicht rückwirkend ebenso auf anderen Gebieten Schein und Sein leichter trennen lassen und eine gewisse Unbekümmertheit um Überlieferungen, den Muth Neues zu wagen wecken und stärken? Die Vertiefung in die Natur geht in der Wissenschaft und in der Kunst nicht bloß zeitlich Hand in Hand; es ist innerer Zusammenhang in diesen Bestrebungen, die beide in Epochen der älteren Naturverachtung, welche eben die neuere Naturbetrachtung verdrängt, nicht aufkommen konnten. Die Augen, mit denen wir die Welt sehen, gibt uns die Malerei, die Ohren, mit denen wir die Welt hören, die Musik, das Herz, mit dem wir die Welt fühlen, die Dichtung. Es bleibt ja ein wenig Übertreibung in solchen knappen Zusammenfassungen unvermeidlich, allein es ist doch gut, sich durch derartige Schlagsätze an den wichtigen Antheil der Kunst an unserem Weltbild, an unserer Weltauffassung, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne,

nachdrücklich zu mahnen. Die Suggestion, welche die Kunst gerade auf noch leicht biegsame Charaktere, auf jugendfrische Gemüther ausübt, gibt ihr eine eminente praktisch-moralische Bedeutung.

Ein perverser englischer Dichter hat in einer der Vertheidigung der Lüge gewidmeten Schrift die beabsichtigt perverse Behauptung ausgesprochen, die Kunst bilde sich nicht nach der Natur, sondern die Natur richte sich nach der Kunst. Man mag dies getrost belächeln, wird aber doch gut thun, den berechtigten Kern dieser posirt-excentrischen Behauptung nicht außeracht zu lassen. Die Menschen lernen die Natur erst durch die Kunst kennen, sehen und würdigen. Die Kunstwerke sind nicht in höherem Grade Nachahmung des Menschenlebens als das Leben der Menschen Nachahmung der Kunstwerke ist. Die Kunst benützt den Stoff, den das Leben ihr bietet, zur Formung ihrer Gebilde, die aber oft neue, von der Wirklichkeit nicht dargebotene Elemente enthalten. Manchmal ahmt die Kunst thatsächliche Vorgänge mit möglichster Treue nach und verzichtet darauf dieselben irgendwie abzuändern, allein das ist lediglich eine ihrer Möglichkeiten, und weit wertvoller als durch die bloße Nachahmung der Natur wird sie uns oft durch ihre Abänderung des gegebenen Rohmaterials. Ihrerseits jedoch wird sie direct und indirect zum Vorbild der Wirklichkeit. Die schönen oder kraftvollen Gestalten der Sculptur und Malerei sind die Ideale, denen sich die Menschen körperlich ebenso anzuähneln suchen als den Helden und Heldinnen der Dramen, der Romane, der Liebeslieder, der Hymnen und der Schlachtgesänge. Sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist, meint ein Sprichwort, das man dahin abändern könnte: Sage mir, mit welchen Kunstwerken du umgehst, und ich will dir sagen, wer du werden wirst. Die

Einwirkung lebhaft veranſchaulichter künſtleriſcher Gebilde auf den jungen Menſchen iſt nicht geringer, als die des täglichen Umganges. Der Künſtler iſt für das junge Gemüth ein lockender, anziehender Lehrer, gerade weil er ihm nicht als ſolcher gegenübertritt, weil niemand genöthigt iſt, ſich von ihm hofmeiſtern zu laſſen und damit alle Widerſtände, welche rebelliſche Jugend officieller Autorität entgegenbringt, wegfallen. So wird die Kunſt, zudem noch begünſtigt durch ihre großen, artiſtiſchen Vorzüge, die doppelt anreizen, zur Erzieherin der reifen Jugend, welche nichts mehr von den „für die reifere Jugend“ zurechtgemachten Weltbildern wiſſen will und nach Erkenntnis, wie nach Kenntnis des Lebens verlangt. Und ſobald ſie die Frucht vom Baum der Erkenntnis heimlich zu naſchen begannen, ſind ſie ausgeſtoßen aus dem Paradies der Kindheit, und das Leben erfaſst ſie mit unholder Umarmung, aus der ſchließlich nur die Flucht in die Kunſt neuerdings auf kurze Friſt befreit.

Daſs die Jugend in der Kunſt zuerſt das Was, dann erſt das Wie mit Begier aufſucht, iſt übereinſtimmend anerkannt; die geſunde, kräftige Nahrung begehrende Jugend bevorzugt den Gehalt, erſt die geſättigte findet Zeit, der Form ihr Recht werden zu laſſen. Eben darum ergreift ſie aber der Gehalt der Kunſt mit voller Unmittelbarkeit; die Bewunderung der vollendeten Form abſorbiert nicht ſo viel von der Stärke der Empfindung, um der Kraft der Gedankenübertragung gefährlich werden zu können. In dieſe Gehirne, die noch wenig erfahren, graben ſich die von der Kunſt vermittelten Vorſtellungen wie mit eiſernem Griffel ein. Die Kunſteindrücke ſind noch nicht eine Pauſe im Leben, eine Erholung vom Leben, ſondern das Leben ſelbſt; ſie gehen in Fleiſch und Blut über und werden zur geſtaltenden Macht im jungen Leben. Nicht umſonſt hat man Schiller, den Dichter der

Jugend, den Erzieher des deutschen Volkes genannt. Wenn Goethes Pylades sagt:

„Ein jeglicher muss seinen Helden wählen,
Dem er die Wege zum Olymp hinauf
Sich nacharbeitet,"

so ist dieser Held für die kunstempfängliche Jugend in der Regel einer Lieblingsdichtung entnommen. In irgendeiner concreten Situation, in der es gilt, rasch einen Entschluss zu fassen, wird weit häufiger als etwa Kants Moralgebot stets so zu handeln, „dass die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Princip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne", die Idee das Thun des Jünglings bestimmen: Wie hätte dieser oder jener Held der Dichtung sich jetzt verhalten? Selbst die intimsten Empfindungen scheinen in ihrer Gefühlsäußerung nicht selten (ob auch durchaus unbewusst) den literarischen Vorbildern nachgebildet, die gerade die beliebtesten sind; die Art zu lieben oder zu leiden wird dann nach berühmten Mustern eingerichtet. Der Einfluss von „Werthers Leiden" bietet eines der zahlreichen Beispiele hiefür. Die Gefühlsschwachen beziehen geradezu ihre feineren Empfindungen aus dem Schriftthum, und die eigenartige Gefühlsweise der starken Dichterindividualität wird zur vulgären Schablone der Realität. Was der Dichter für heldenhaft oder liebenswert ansieht, was der Maler so darstellt, danach bildet sich die Anschauung ihres Publicums über Ziele des Muthes und der Neigung, der Künstler weckt die Gefühle, die er schildert.

Die Ansicht Rousseaus, man würde ebenso erstaunt sein Handlungen wie jene der Bühnenfiguren von sich verlangt zu sehen, als sollte man deren Costüme tragen, war nie sehr zutreffend und ist jetzt ganz hinfällig geworden, wo eine Legion Schriftsteller nebst einer Cohorte von Bildhauern und Malern gegen uns anrückt, alle fest entschlossen uns für diese

oder jene Weltanſicht zu gewinnen, Künſtler, deren Phantaſiegeſchöpfe dieſelben Kleider tragen, dieſelben Berufe ausüben, dieſelbe Sprache reden wie wir. Bedurfte es früher noch eines gewiſſen Aufſchwunges, um ſich in die Sphäre der Perſonen des Kunſtwerkes zu verſetzen, ſo fällt jetzt ſelbſt dieſe Mühe fort. Hatten die Künſtler ſonſt ſchon ohne directe Abſicht den Erfolg zur Nacheiferung anzuregen, ſo muſs ſich dieſe Wirkung dort noch beträchtlich verſtärken, wo ihnen jener Endeffect als Ziel vorſchwebt. In der modernen Dichtung der letzten realiſtiſchen Jahrzehnte werden alle Probleme der Liebe, der Ehe, der Familie, des Berufes, der Politik und der Religion zu dem Zweck aufgerollt für oder gegen beſtimmte Löſungen zu wirken, dieſe ſtatt jener Art moraliſcher Wertungen zu verbreiten. Im nationalen und ſocialen Kampf iſt die Kunſt eine wichtige Waffe, die von allen Parteien mitgebraucht wird. Die Gegenſätze der Generationen und die Kämpfe der Zeit treten den Jungen, die ſich erſt eine Meinung bilden wollen, nirgends ſo anſchaulich als in der Kunſt entgegen. Hier lernen ſie die Conflicte des Lebens kennen und werden zugleich mit Löſungen verſorgt. Wie überall wird auch da der „Mann eines Buches“ zu fürchten ſein. Wer aber mehrere Werke verſchiedener Tendenz kennt, hat dadurch in eindringlicher Weiſe die Meinungen abſchätzen gelernt. So ſehr das Tendenziöſe zu verurtheilen iſt, ebenſo ſehr kann die Tendenz zur Klärung des Urtheils beitragen, ſobald nur viele Tendenzen zugänglich ſind. Die Tendenz in der Kunſt wird erſt dann die objective Entſchließung erſchweren, wenn bloß Werke einer Richtung vorgeführt werden. Freilich ſpielt das Moment mit, daſs es zumeiſt jüngere Leute ſind, die als thätige Künſtler wirken, weshalb in ihren Schöpfungen das Alter gewöhnlich nicht zu ſeinem vollen Recht kommt und die Jugend an ſich als ein Verdienſt erſcheint, was

ſolche Werke der Jugend natürlich nur noch ſympathiſcher macht. Die Kunſt wird freilich nicht bloß für die Jungen geſchaffen, allein dieſe ſind ihr dankbarſtes Publicum; für die Leute von 17 bis 24 Jahren iſt die Kunſt Lebensluft, ſie formt ihren Charakter, prägt ihnen Anſchauungen ein, mit denen ſie dann lange weiter wirtſchaften. Von allen Wirkungen der Kunſt iſt die auf die Jugend geübte die wichtigſte, zugleich aber die verantwortungsreichſte. Hier handelt es ſich nicht um anregende Ausfüllung einer müßigen Stunde, die für das übrige Sein ohne viel Bedeutung bleibt wie bei ſo vielen Kunſtgenießenden in vorgerückten Jahren, hier zündet noch jeder Feuerfunke, hier währt die angefachte Erregung lange fort und ſetzt ſich zu Entſchlüſſen und Thaten um. Weil das Theoretiſieren über Kunſt gewöhnlich von älteren Menſchen oder ſolchen, die ſich künſtlich alt machten, noch ehe ſie jung waren, betrieben wird, verkennt die Kunſttheorie ſo häufig dieſe ſtark ins Bereich der Realität hinübergreifende Kunſtwirkung und erklärt als einen Miſsbrauch der Kunſt, was für vollblütige, herzhafte Jugend der normale Erfolg der Kunſt iſt. Das Kunſtwerk nöthigt nie dazu, den Erregungszuſtand, in den es verſetzen kann, als irrealen, dem Wirklichkeitswert mangle, zu empfinden, es ermöglicht dies bloß; allein der heftig Erregte wird ſelbſt durch ſolche Erkenntnis nicht abgehalten, ſein reales Leben nach den Impulſen zu regeln, die er dieſer ideellen Scheinwelt entnimmt. Dies gilt auch von dem gereifteren Menſchen ganz in dem Maße als er ſich vor Verknöcherung zu bewahren und innerlich jung zu erhalten wuſste. Die ganze Art der Jugend wird dem ruhiger und kühler Gewordenen oft pathologiſch erſcheinen, allein es iſt ihre Art, die als Thatſache feſtgeſtellt werden muſs. Wie und weil Jugend und Alter die Welt mit anderen Augen ſehen, empfinden ſie auch die Kunſt in anderer Weiſe.

Der Urſprung der Kunſt iſt, wie wir ſahen, Arbeitserleichterung durch rhythmiſche Thätigkeit. Die erſte Verwendung der Kunſt, ſobald ſie ſich vom rein praktiſchen Zweck emancipiert, iſt Abwehr der Eintönigkeit; belebende Reichhaltigkeit der Gefühle wird durch die Kunſt erzielt und die Langeweile der Monotonie verſcheucht. Das Streben nach Abwechslung, Veränderung, neuartigen Eindrücken iſt aber ein allgemein Menſchliches: Leben iſt Bewegung, Activität; wer jeden ungewohnten Eindruck in ängſtlicher Paſſivität meidet, ja flieht, der ſteht dem Tode ſchon näher als dem Leben. Der primitivſte Genuſs, den die Kunſt zu bieten hat, iſt dies neue Element, welches ſie in das ſonſt leicht ſtockende, verſumpfende Daſein bringt. Eine novella, eine Neuigkeit zu bieten, iſt das erſte Ziel der Erzählungskunſt. Anſpannung, nicht Abſpannung des Gefühlslebens, Ereignis, nicht Idyll erwartet man zunächſt von der Kunſt und das rein Gegenſtändliche, bloß Stimmung Wiedergebende entwickelt ſich (wie die Landſchaftsmalerei) erſt ſpäter allmählich. Nicht ausraſten will die junge Menſchheit bei der Kunſt, ſondern Lebensimpulſe empfangen, ganz ſo wie der junge Menſch dies will; erſt der im Staub des Mittags Schreitende ſucht Erquickung im zeitweiligen Vergeſſen ſeiner Mühe bei der Fata Morgana der Kunſt. Die einen Kunſtwerke können dieſe Wirkung, die anderen jene hervorbringen; die Kunſt iſt an keine Tendenz gebunden und kann jeder dienen, freilich deswegen noch nicht allen zugleich. Der Unterſchied der Temperamente und der Lebensalter (zwei Factoren, die untereinander in Wechſelwirkung ſtehen) beſtimmt die verſchiedene Richtung des Kunſtgeſchmacks. Die menſchliche Sucht nach Veränderung ſorgt für den Wechſel des Kunſtgeſchmacks, durch deſſen Umſchwung eben für den Kunſtgenuſs ein Neues dargeboten wird. Das Neue braucht an ſich nicht mehrwertig im Vergleich zum Alten

zu sein; dass es neu ist, lässt es den beweglicheren Elementen schon an sich als wertvoller erscheinen. Die Stärke der Erregung ist ein gut Theil der Kunstwirkung, wie Stendhal schon sagte: „La première vertu de tout ce qui prétend à nous donner du plaisir, c'est de frapper fort“[1]). Die gewohnte Art der in gewohnten Geleisen sich bewegenden Künstler lässt jedoch eine kräftige Erregung immer schwerer aufkommen. Da dünkt eine neue, überraschende Kunstrichtung, schon weil sie überrascht, interessanter, sie löst Gemüthsbewegungen aus, die zu erregen die ältere Schule bereits zu schwach geworden war. Eine Kunst, die es vermag, die Menschen in Aufruhr zu versetzen, kann ihrer Dankbarkeit, so eigenthümlich sich diese auch äußern möchte, am gewissesten sein. Eine gelassene Zeit wird harmonische Schönheitsvollendung verlangen, eine nervöse Zeit bedarf vor allem immer neuer, womöglich unerhörter Gefühlserreger, sie will andere Gefühle empfinden als die althergebrachten, sie schmachtet in jedem Sinne nach neuen Sensationen. In diesem Wechsel und Fluten der Geschmacksrichtungen behauptet sich nicht dasjenige am siegreichsten, was einem bestimmten classischen Ideal entspricht, sondern was mit so dämonischer Macht unsere Seelen bemeistert, unsere Herzen mit so eindrucksvoller Kraft bezwingt, dass es sich unauslöschlich in unser Inneres eingräbt. Wir besitzen keinen anderen Maßstab als die Dauer und Tiefe einer Kunstempfindung für das, was künstlerisches Leben hat und darum in uns Leben wird. Da fragt es sich eben nicht, ob schön oder häßlich, sondern einzig, ob so bedeutungsvoll für Menschen unserer Art, dass es nie mehr vergessen werden kann. Den höchsten Grad würde dabei dasjenige Werk erreichen, dessen kunstvoller Bau einen für alle

[1]) Stendhal, De l'amour (Paris 1891), p. 271, Rêverie métaphysique 1816.

Menſchen bedeutungsvollen Gehalt einſchlöſſe, das menſchlich Bedeutungsvolle an ſich. Damit ſind wir an den Centralpunkt zurückgeführt, denn wir ſahen ja ſchon, die Weltanſchauung der Menſchen entſcheidet darüber, was ihnen bedeutungsvoll erſcheint, und läſst von jedem Standpunkt aus andere Seiten der Menſchennatur als beſonders bedeutſam hervortreten. Einigung über formale Bedingungen des Schönen mag ſich auch unter Anhängern verſchiedener Weltauffaſſungen herſtellen laſſen, wenn ſie ſich phyſiſch nicht zu extrem unähnlich ſind, allein Übereinſtimmung über den charakteriſtiſchen Gehalt iſt zumeiſt ausgeſchloſſen. Die ſtille Kunſt beruhigender Harmonie wird einem Einklang des Geſchmacks nicht ſo unüberſteigliche Hinderniſſe bereiten als die laute Kunſt erregender Diſſonanzen; erreicht wird dieſer Einklang ſchließlich da und dort nicht werden. Es ſind nicht die Tendenzen der Künſtler allein, die dies hindern; auch wenn ſolche nicht vorhanden wären, würde die Verſchiedenheit der Überzeugungen, der Temperamente und Charaktere bei den Kunſtempfangenden eine Übereinſtimmung verhindern, die nur dort möglich wäre, wo eine beſtimmte Art Kunſt zu betrachten als einzig richtige gelten würde und alle freiwillig ihre Meinungen aufgäben, um ſich dieſe Art anzueignen. Dies iſt jedoch, ſoweit die menſchliche Natur bisher ſich bethätigte, nicht anzunehmen.

Im allgemeinen erzielt in den Künſten, inſofern ſie Menſchen und ihre Schickſale darſtellen, die ſtärkere innere oder äußere Bewegung auch die ſtärkere Wirkung; in der Sculptur und Malerei trifft dies nur in beſchränktem Maße zu, umſomehr in der Literatur, in der Dichtung in Vers oder Proſa. Ein Idyll feſſelt da lange nicht ſo intenſiv, wie das Aufeinanderprallen feindlicher Gewalten; nicht die Ruhe, ſondern die Bewegung zieht hier an, darum wirkt das Dis-

harmoniſche ſtärker als das Harmoniſche, was auch die Muſik erfährt, ſobald ſie ähnliche Probleme zum Gegenſtand nimmt. Die Disharmonie iſt es, die ſich bis zu ſchneidend tragiſchen oder ätzend komiſchen Geſtaltungen erhöhen mag. Nur mit ihren Mitteln kann das Charakteriſtiſche, das Menſchlich-Bedeutungsvolle zum klarſten, nachhaltigſten Ausdruck und Eindruck gebracht werden. Schließlich wird freilich ein mehr oder minder harmoniſierender Ausklang gewünſcht, als Schluſsaccord, der die Stürme zur Ruhe bringt, als Endziel, an dem die Bewegung anlangt. Dies geſchieht vornehmlich deshalb, weil eine Bewegung ohne abſehbares Ende abſpannend, ermüdend, endlich unerträglich wird. Darum können Sculptur und Malerei beſſer innere Bewegung als äußere zur Geltung bringen, die dort leicht beunruhigend, aufreizend wirkt, das Ausdrucksmittel des Tanzes eignet ſich vorwiegend für äußere Bewegung, während der Literatur und der Muſik die beiden Gebiete gleich zugänglich ſind. Im weſentlichen können wir hier Richard Wahle zuſtimmen: „Wir ſehnen uns nach einheitlicher Abrundung und Harmonie; aber nicht unſere Sehnſucht nach glücklichen und gerechten Zuſtänden hat die autonome Dichtkunſt zu regardieren, ſondern die Harmonie der in ſich zum Abſchluſs und zur Einheit ſtrebenden Aufmerkſamkeitsfunction“ [1]). Eben deshalb kann der Künſtler ſich jedoch über dieſe formale Forderung ganz hinwegſetzen, wenn ſeine anderweitigen Zwecke dies verlangen. Es mag ihm gerade daran gelegen ſein, das peinigende Gefühl des Ruheloſen bei ſeinem Publicum hervorzurufen, die Empfindung der Fortdauer der Bewegung, die, weil ſie im Kunſtwerk nicht zum Abſchluſs gelangt, mit quälender

[1]) Wahle, Das Ganze der Philoſophie und ihr Ende (Wien 1894), S. 426.

Macht in der Bruſt des Kunſtempfangenden fortſpielt und dort ihr Endziel finden muſs. Die unaufgelöste Diſſonanz, mit der juſt moderne Kunſtwerke, die beſtimmt ſind, die Hörer unerbittlich aufzurütteln, nicht ſelten abbrechen, ſoll im Herzen des Ergriffenen zur harmoniſchen Löſung kommen, indem ſie dort Entſchlüſſe reift, deren Durchführung die durch das Kunſtwerk angeregte Gedankenkette erſt zum Abſchluſs bringt. Freilich kann man in ſolchen Fällen ebenſo gut von einem Kunſterleidenden als von einem Kunſtgenießenden ſprechen, aber iſt nicht das Erleiden derartiger Stimmungen ein eigenartiger Genuſs? Und denen, die mit Frau Vockerat das Poſtulat aufſtellen: „Man muſs doch ſeine Freude haben können an der Kunſt", ſei mit Johannes Vockerat geantwortet: „Man kann viel mehr haben an der Kunſt, als ſeine Freude". Es gibt eben Künſtler, die, wie dort ausgeführt, den Hörer „in ſeinem Innerſten erſchüttert und aufgewühlt" laſſen wollen, damit da etwas Neues aufwächſt[1]). Sie ſchließen oft mit einer Frage, damit der Hörer oder Leſer die Antwort gebe, zu der ihn ihr Werk hinleitet. Dies hängt mit dem Problem der poetiſchen Gerechtigkeit zuſammen, das einer umfaſſenderen, eigenen Behandlung bedarf. Hier nur ſo viel: ſie wird häufig mit Bewuſstſein nicht geübt, weil ihre Anwendung dem Zweck der Dichtung zuwiderlaufen würde. Der Moraliſt darf poetiſche Gerechtigkeit überhaupt nur dann fordern, wenn er Optimiſt, während der Peſſimiſt ſie unbedingt verwerfen muß.

Der Künſtler, der nicht Anſtand nimmt, altbewährte äſthetiſche Regeln zu verletzen, weil es ihm wichtiger iſt, das auszuſprechen, was er zu ſagen hat, als formale Schön-

[1]) Gerhart Hauptmann, Einſame Menſchen, II. Act (Berlin 1891, S. 40).

heitsgebote zu erfüllen, mag damit die ästhetische Vollkommenheit seines Werkes schmälern; wenn es ihm gelingt, dessen ethische Bedeutsamkeit dabei entsprechend zu steigern, so kann diese Schöpfung, nicht unter den engen Kategorien ihres bloß ästhetischen oder bloß ethischen Wertes, sondern unter allumfassendem Gesichtspunkt beurtheilt, an allgemeinem, an Menschheitswert sehr gewinnen. Das Entscheidende für den Schaffenden, der wirken will, ist es denn doch nicht, ob die Wirkungen seiner Schöpfung sich als ästhetische oder als ethische passender rubricieren lassen, sondern ob jener Erfolg sich einstellt, den er beabsichtigte. Man hat nicht das Recht, dem Künstler solche Werke und solche Wirkungen als unkünstlerisch zu untersagen; man mag sie als nicht rein ästhetische bezeichnen, aber ist dies ein Mangel? Der Vorwurf trifft nur den, der daran glaubt, die Kunst dürfe lediglich unter jenen Voraussetzungen beurtheilt werden, die man sich gewöhnt hat ästhetische zu nennen. Die künstlerische Technik unterliegt der im engeren Sinne ästhetischen Beurtheilung, der Gehalt des Kunstwerkes kümmert die Ethik ebenso sehr als die Ästhetik. Die moralische Beurtheilung der Kunst hat denn auch nie ausgesetzt, nur dass sie früher als selbstverständlich betrachtet, später aber von Protesten der Künstler begleitet wurde, die es unter der Würde der Kunst fanden, vom ethischen Standpunkt aus gewertet zu werden. Seither hat man Fortschritte gemacht, und sobald das l'art pour l'art sich im populären Bewusstsein durchgesetzt hatte, wurde die Formel verschärft: l'art pour les artistes. Die Kunst war dem moralischen Urtheil der Nicht-Künstler nur entrückt worden, um bald auch ihrem ästhetischen Urtheil entzogen zu werden und keine Instanz als die der Kunstausübenden anzuerkennen. Freilich thäte man gut, ehe dieser letzte Schritt gethan wird, sich die Anschauungen

von Du Bos und Sulzer bis Proudhon und Nietzsche über den Wert der Künstlerurtheile zu vergegenwärtigen; vielleicht käme man dann zu der Ansicht, über den Inhalt und seine Wirkungen zu urtheilen sei jeder kunstliebende Laie befugter als die Künstler, und selbst über die Technik könne sich der Kunstkenner ebenso sachkundig als der Ausübende äußern. Die Bedeutung der Kunst wurde schon unbillig eingeschränkt, als man versuchte, ihr die ins Leben eingreifende Kraft ethischer Wirksamkeit abzusprechen; mit ihrer Reducierung auf eine Angelegenheit der Künstler würde ihr der Lebensfaden durchschnitten. Die Wirklichkeit hat sich um den ersten Versuch wenig gekümmert und würde den zweiten noch unbeachteter lassen.

Nicht bloß die Jugend, auch das empfänglich gebliebene Alter empfindet die Kunst als eine Lebensmacht von mahnender, anspornender oder abschreckender Wirkung. Die künstliche Scheidung ästhetisch-scheinhafter und ethisch-praktischer Eindrücke ist im Herzen den wenigsten gelungen. Die geschichtliche Entwicklung jener Loslösung der Kunst von der Realität zeigt unser historischer Überblick, allein er muss noch durch die Vermuthung ergänzt werden, das — freilich unbewusst — treibende Motiv dieser Scheidung beizustimmen und den praktischen Einfluss der Kunst zu verleugnen, sei für viele Künstler der Wunsch gewesen, von staatlicher und sonstiger Bevormundung und Einschränkung der Kunst sich durch diese Fiction ihrer praktischen Bedeutungslosigkeit zu befreien. Die öffentliche Wohlfahrt konnte keinen Einspruch mehr erheben, wenn Kunst und Wohlfahrt überhaupt nichts miteinander zu thun hatten. Um die unbeschränkte Freiheit der Kunst zu erkaufen, schien dies Zugeständnis ein sehr wohlfeiler Preis. Allerdings wurde die Erklärung der Erdenferne der Kunst und ihrer darauf basierenden Vorrechte von jenen am wenigsten geglaubt, auf die sie berechnet war, und

die Gegner, die eine Kunstgattung für moralisch schädlich hielten, ließen sich durch ihre Versicherung der Unfähigkeit zu solchen Wirkungen nicht vertrauensselig machen. Der Kampf zwischen Kunst und Moral blieb auf der Tagesordnung des Jahrhunderts und nahm oft sehr unerfreuliche Formen an, wobei die Freiheit der Kunst und die Heiligkeit der Moral mit viel Eifer verfochten wurden. Sollten aber in der Hitze des Gefechtes die Feinde einander nicht vielfach so sehr verkannt haben, dass ihr Gebahren gelegentlich an Don Quixotes muthvollen Kampf mit den Windmühlen erinnert?

Die Voraussetzung einer gewissen Einheitlichkeit der Moral auf der einen, der Kunst auf der anderen Seite ist die Grundtäuschung, die den Streitpunkt stark verschoben hat. Die wissenschaftliche objective Betrachtung sieht doch nicht eine Moral vor sich, sondern sehr viele, untereinander gründlich verschiedene Moralen und nicht eine Kunstübung, sondern zahllose Varietäten, die sich gegenseitig emsig befehden. Die Frage sollte demgemäß nicht lauten, ob die Kunst der Moral gefährlich oder durch die Moral die Kunst bedroht werde, sondern ob diese Kunstrichtung und jene Moralrichtung ohne sich zu schädigen nebeneinander bestehen könnten, wobei sich ohneweiters ergibt, dass jede Kunstrichtung nur mit einer größeren oder geringeren Anzahl von Moralrichtungen (Moralanschauungen) vereinbar sei, aber nicht mit allen, und dass umgekehrt dasselbe Gesetz gelte. Der äußerste Fall ist einerseits eine Moral, die jede Kunst für schädlich hält, also jenseits aller Kunst steht, andererseits eine Kunst, nicht etwa die jede Moral für schädlich hält, denn das wäre selbst eine moralische und nicht künstlerische Frage, sondern die sich um Moral gar nicht kümmert, also jenseits aller Moral steht. Die extremste Auffassung von der Schädlichkeit der Kunst ist selten, aber bei besonders asketischen Richtungen dagewesen

und bei besonders rationalistischen zwar noch nicht dagewesen, aber sehr entwicklungsfähig. Diejenige Kunst, welche die Moral einfach ignoriert, hat im Kreise des l'art pour l'art ihre dominierende Vertretung gefunden. Jedoch zeigte es sich bereits, dass auch eine völlig tendenzlose Kunst trotzdem bestimmten Moralgrundsätzen schädlich oder nützlich werden kann, demnach die Moralen ihrerseits Anlass genug besitzen, sich auch mit einer Kunst zu befassen, die sich selbst lediglich für das Artistische interessiert. Wir fragen hier nie, was sein soll, stets bloß nach dem, was ist; darum scheint uns auf das Verhältnis von Kunst und Moral der Ausspruch Gambettas zu passen: „il n'y a pas une question sociale, il y a seulement des questions sociales". Es gibt für unsere Betrachtung nicht eine echte Moral, der verwerfliche Immoralen gegenüberstehen, noch eine wahre Kunst, neben der viele Entartungen der Kunst vorkommen, sondern eine Reihe von Moralsystemen und eine Fülle von Kunstrichtungen, die einmal da sind und verschiedene Combinationen miteinander eingehen können. Wohlgemerkt: für unsere Betrachtung, nicht für uns; persönlich mag man eine sehr starke Vorliebe für eine Kunstrichtung und eine sehr feste Überzeugung von der Richtigkeit gerade dieses Moralsystems haben, aber danach ist hier nicht die Frage, wo gewisse complexe Erscheinungen des Menschenlebens nicht beurtheilt, sondern begriffen werden sollen. Es handelt sich nicht um aprioriſche Entscheidung, sondern um empirische Untersuchung.

Wir sehen Kunstwerke, denen jede Beziehung auf das reale Leben fehlt, wie dies besonders in der Instrumentalmusik häufig vorkommt, und bei deren Genuss in der That ein Zustand der Entrücktheit dem Leben gegenüber eintritt, den viele als den höchsten Genuss betrachten. Daneben finden sich Kunstwerke, die ohne es zu wollen eine Brücke ins Leben

ſtehen laſſen, die der Kunſtempfangende beſchreiten kann, aber nicht beſchreiten muſs. Bei dieſen Kunſtwerken hängt es vom Charakter und Temperament des Kunſtgenießenden ab, ob ſein Genuſs in jener dem Leben entrückten Sphäre bleibt oder eine Beimiſchung realer Gefühle aufweist; dieſer Typus zeigt die meiſten Varietäten. Endlich fehlt es nicht an Kunſtwerken, welche die Aufgabe haben, uns für beſtimmte reale Tendenzen einzunehmen, bei denen das artiſtiſche Moment auch für den Künſtler nicht ausſchließlich dominiert, weshalb der Kunſtgenießende, ſelbſt wenn er an reale Beziehungen zum Leben nicht erinnert zu werden wünſcht, dies nur ſehr ſchwer, meiſt gar nicht zu vermeiden in der Lage iſt. Die letzte Gattung der Kunſt kann mit künſtleriſcher Ehrlichkeit ausgeführt ſein, allein ſie birgt die Gefahr zur künſtleriſchen Unehrlichkeit der Tendenziosität herabzuſinken, die Kunſt zu vernachläſſigen, um der Parteimeinung wirkſamer zu dienen. Dies iſt ein Vorwurf, nicht weil es unbillig wäre für eine Partei einzutreten, ſondern weil die bewuſste Verſchiebung der Gewichte und Verzerrung der Charakteriſtik neben dem ethiſchen Verſtoß gegen die Gerechtigkeit auch einen äſthetiſchen Mangel der Form bedeutet, der ſchließlich jede Wirkung verhindern kann. An ſich dürfen ſehr verſchiedene Wirkungen der Kunſt eintreten, ohne daſs man ſogleich abſondern und ausſchließen müſste. Die Kunſt kann dadurch wohlthätig wirken, daſs ſie für eine Weile vom Leben befreit, vom Ich erlöst und nicht minder dadurch, daſs ſie das Lebensgefühl ſteigert, das Ich accentuiert. Sie kann durch Vorführung von Phänomenen des Menſchenlebens, denen wir nun bloß als unbetheiligte Zuſchauer gegenüberſtehen, unſeren Sinn für Objectivität erhöhen, ſie kann aber ebenſo durch Behandlung von Fragen, die uns leidenſchaftlich erregen, unſeren Antheil ſo kräftig erwecken, daſs wir ſubjectiv noch ſtärker

erschüttert und gespannt werden als in der Wirklichkeit und unser Wollen noch heftiger und dringlicher unser Bewusstsein ausfüllend occupiert. Es steht ganz bei dem Künstler, welche dieser Wirkungen er erzielen will; man wird vernünftigerweise von einem Maler, der uns ein interessantes Beleuchtungsproblem vorführen will, keine ethische Anregung, aber auch von einem Dramatiker, dessen Stück (oder unter Umständen dessen Bildwerk) einen Angriff auf die bestehende Eheform oder Eigenthumsordnung zum Gegenstand hat, kein von der Realität des Lebens losgelöstes freischwebendes, rein artistisches Wohlgefühl erwarten. Die Kunst des einen kann mit moralischen Bedenken kaum etwas zu schaffen haben, die des anderen muss solchen begründeten oder unbegründeten Bedenken begegnen. Die Thatsache, dass derartige zu Parteiungen Anlass gebende Stoffe behandelt werden und auf das wirkliche Leben zurückwirken, steht fest; es fragt sich nur inwieweit hier ein Conflict von Kunst und Moral vorliege. Solche Themen können noch immer bloß von artistischen Gesichtspunkten aus gestaltet sein, lediglich den technischen Bedingungen gemäß, die speciell in der Dichtkunst Darstellung von Unruhe, die schließlich in Ruhe ausmündet, nahelegen. Wenn also auch die Vermeidung der Leidenschaften, die alle Weisen empfahlen, in der Kunst des Wortes zumeist, in den bildenden und tönenden Künsten nicht selten durch absichtliche Erregung der Leidenschaften ersetzt wird, so kann gerade hiedurch das relative Ausleben auch jener Triebe, die das Leben niederhält, ermöglicht werden und durch diese Befriedigung in Scheinwerten kann die Kunst zur Entladung (καθάρσις) schädlicher, störender Triebe in unschädlicher Weise dienen. Allein die Kunst vermag ebenso wohl schlummernde Triebe vorzeitig zu wecken, an sich schwache Triebe zu stärken, ja weit über ihr natürliches

Maß hinaus zu erhöhen und ſolche Neigungen, die ſonſt ſtets bloß latent geblieben wären, in Activität umzuſetzen. Dieſe Wirkung kann eine plötzliche ſein, wie ſie Verrina durch den Anblick eines Gemäldes bei Fiesco zu erzielen beabſichtigt, oder es kann jene allmähliche Gewöhnung an eine neue Denkweiſe ſich vollziehen, wie Séailles ſie fürchtet, die ſich ſchließlich bei paſſender Gelegenheit ebenfalls in dementſprechende Handlungen umſetzt. Auch Lionardo da Vinci, der die Malerei begreiflicherweiſe höher bewertet als die Poeſie[1]), „die ſich ſelbſt in wohlgemuther Redſeligkeit lobt“[2]), gibt zu, der Dichter könne „Männer dazu bringen die Waffen zu ergreifen“[3]). Politiſche, religiöſe, nationale, ſociale Leidenſchaften ſind durch die Kunſt weit öfter zur Siedehitze entflammt als gereinigt oder gar abreagiert worden. Deshalb hat man ihre Erregung oft als einen „Miſsbrauch“ der Kunſt verdammt, allein das dürfte man doch nur, wenn man auch in der Erregung individueller Leidenſchaften wie Liebe, Haſs, Neid, Bewunderung, Rachſucht einen ſolchen Miſsbrauch erkennen wollte, wo dann der Kunſt nur ein ſehr geringer Spielraum übrig bliebe.

Jede Art der Kunſt, mit welcher der Menſch in Berührung kommt, vermag auf ſeine moraliſche Temperatur zurückzuwirken. Das gilt ſelbſt vom Kunſtgewerbe, das freilich ſo wie Architektur und Muſik für ſich allein nur allgemeine Stimmungen des Feierlichen, des Erhabenen, des Reizenden oder des Niederdrückenden, des Melancholiſchen hervorrufen kann, — nicht beſtimmtere Tendenzen, wie die bildenden Künſte und vor allem die Kunſt des Wortes, — hier aber bedeutſam einzugreifen vermag. Der nationale Stil im Kunſtgewerbe iſt

---

[1]) Da Vinci, Das Buch von der Malerei, I. Theil, Cap. 14. — [2]) Ebenda, I. Th., Cap. 46. — [3]) Ebenda, I. Th., Cap. 23.

wegen seiner allgemeineren Verbreitung gelegentlich noch bezeichnender für das Wesen einer Epoche als ihre sonstigen Geschmacksrichtungen. Aus den breit ausladenden Formen des Barock, den kokett zierlichen, verführerischen Gestaltungen des Rococo spricht der prunkliebende, sittlich unbedenkliche Charakter jener Zeit, wie aus den knappen Formen des Empire mit seiner Vermeidung überflüssiger Schnörkel der militärisch ernstere Geist redet. Die fast finstere, breitspurige Gothik im älteren deutschen Kunstgewerbe entspricht einer etwas schwerfälligen, im Kern soliden und tüchtigen Wesensart. Die Unterschiede deutscher und englischer Producte auf diesem Gebiete könnten einer Philosophie des Kunstgewerbes reichen Stoff zu Betrachtungen über die Differenzen national verwandter Stammescharaktere bei einem in innerem Unmuth und ärmlicher Kleinstaaterei sich verzehrenden Volke und bei einem mit kühler Besonnenheit und ruhiger Kraft rücksichtslos der Weltherrschaft zustrebenden Staate bieten. Auch im modernen Kunstgewerbe und seinen anziehenden Umformungen bleiben die Nationaltypen und der Ausdruck ihres Wesens unverkennbar. Könnte doch diese ganze neue Bewegung als die Empörung des Germanen gegen importierte romanische Kunstideale gedeutet werden. In der That sehen wir den neuen Stil bei den Engländern, Nordamerikanern, Holländern, Skandinaviern und Deutschen siegreich, während er bei Franzosen, Italienern und Spaniern nicht recht durchzudringen vermag und eher Compromisse mit älteren Stilformen abschließen muss. Die Slaven folgen theils der einen, theils der anderen Richtung mehr, je nachdem sie sonst mehr unter deutsch-englischem oder französisch-italienischem Einfluss zu stehen gewohnt sind. Man sieht deutlich, wie bei den Germanen strengere, herbere, kräftigere, bei den Romanen süßlichere, weichlichere, bewegtere Linien und Formen bevorzugt sind. Man braucht nichts von

Nationalökonomie zu verstehen und kann mit der Handelsstatistik völlig unbekannt sein, man wird, wenn man lediglich das Kunstgewerbe der beiden Völkergruppen (etwa bei der Pariser Weltausstellung) vereinigt vor sich sah, sofort angeben können, wo die größere Energie, die gesammeltere Kraft sei und wo gegenwärtig der Schwerpunkt der Weltwirtschaft liege. Das moderne Kunstgewerbe zeigt ernst in sich zusammengefaßte Arbeitsvölker und behaglich mit dem Luxus spielende Genußvölker. Man darf vermuthen, wie bei den Nationen sei auch bei den Individuen ihr kunstgewerblicher Geschmack einerseits der Ausdruck ihrer Vergangenheit, andererseits aber der Prophet ihrer Zukunft. Wie eine einschmeichelnde, lüsterne, ja lascive Musik mag ein ähnlich geartetes Kunstgewerbe unvermerkt Spannkraft, Arbeitsfreude, Energie rauben und in fahrlässige, spielerische Genußsucht umwandeln. Auch das Kunstgewerbe kann sehr verschiedene Triebe wecken und selbst wechselnd auch einen Wechsel der Moral bezeichnen.

Was im Kunstgewerbe sich indirect und unbewußt vollzieht, können manche Künste direct und mit Bewußtsein leisten. In Zeiten allgemeiner Übereinstimmung der Weltanschauung, wie im Mittelalter, begnügen sich die Künstler mit Verherrlichung der anerkannten Ideale, in Zeiten kämpfenden Widerspruches ziehen sie sich entweder in die rein artistische Sphäre zurück oder sie greifen als rüstige Streiter mit ein. Sie gehen dabei von einer mehr oder minder klar präcisierten Weltanschauung aus und wenden sich polemisch gegen jene Ansichten, die sie für überlebt halten. Dementsprechend werden ihre Kunstwerke stets im Einklang mit der Moral der von ihnen vertretenen Weltauffassung sein, von den Anhängern der Gegenpartei aber häufig als unmoralisch stigmatisiert werden, weil sie ihre Moral ja in der That angreifen. Wer die freie Liebe poetisch verherrlicht,

wird von denjenigen, die an der Ehe festhalten, als ein Schädling angesehen, die anderen entschädigen sich dafür, indem sie die Vertheidigung der Ehe für unmoralisch erklären und den regellosen Geschlechtsverkehr nach dem Vorbild der Thiere als höhere Moral proclamieren. Als zwei — in der Tendenz von einander erheblich abweichende — Muster dieser anstürmenden Richtung könnten im Tragischen Ibsens „Gespenster", im Komischen Hartlebens „Sittliche Forderung" gewählt werden, wobei der große Künstler sich darin zeigt, dass er auch dem Gegner sein relatives Recht lässt, während der kleine Künstler als Vertreter der gegnerischen Meinung nur einen unglaublich Denkunfähigen brauchen kann, um diese unbehilfliche Puppe dann siegreich zu erlegen. Die Grenzen von Tendenz und Tendenziosität sind da gut zu studieren. Auf dem Gebiet des socialen Zwiespalts schwanken Hauptmanns „Weber" in einigen Scenen schon ins caricaturistisch Tendenziöse hinüber, während Björnsons „Über unsere Kraft" die künstlerisch berechtigte Tendenz vertritt. Wie in unseren modernen Kämpfen die Anschaulichkeit künstlerischer Bilder die Phantasie ganz anders anregt als nüchterne Erkenntnis und darum auch den Willen kräftiger in Bewegung setzt, so war stets künstlerische Beihilfe ein starkes Förderungsmittel kämpfender Ideen. Wer mag entscheiden wie viel Luthers Kirchenlied „Ein' feste Burg ist unser Gott", diese Marseillaise der Reformation, zur Ausbreitung des neuen Glaubens beitrug, wie viele Gemüther der fromme Schmuck der Heiligenbilder dem alten Glauben treu bleiben ließ. Die Aufklärung verwendet die Kunst in ihrem Dienst, und die religiöse Renaissance der jüngsten Vergangenheit wird durch gläubige Romane mächtig befördert.

Tolstoi, dieser geniale Künstler und sittenstrenge Prophet, wirkt durch seine Erzählungen gewiss mehr für seine Ideen,

von denen seine Landesgenossen und seine Zeitgenossen überall so mächtig ergriffen werden, als durch seine oft recht gewagten und unlogischen theoretischen Schriften. Für seine Kunst ist es das Ziel, „Dinge fühlbar und verständlich zu machen, die unter der Form eines geistigen Arguments unverständlich bleiben würden," aber wenn dies für ihn und viele andere Künstler zutrifft, so doch nicht für alle; auch solche, die lediglich technische Probleme lösen, ohne sich weiter mit Gedanken über Sinn und Zweck des Daseins zu plagen, verdienen sich damit noch immer einen bescheidenen Platz an der Sonne der Kunst. Es ist eine andere Art der Kunst, aber muss es deshalb gleich eine falsche Kunst sein? Tolstois Behauptung[1]: „Die Kunst unterscheidet sich von anderen Formen der geistigen Thätigkeit dadurch, dass sie auf die Menschen unabhängig von ihrem Entwicklungs- und Erziehungszustand wirkt", ist eine sehr willkürliche Übertreibung; minder abhängig: das ließe sich vertheidigen, unabhängig: steht in Widerspruch mit aller Erfahrung. Tolstoi hält nur das für Kunst, was auch der Ungebildete verstehen kann; um diesen Standpunkt vertreten zu können, schreibt er den Bauern eine phänomenale Fähigkeit des Verständnisses zu und decretiert dann, die Kunst müsse für diese breitesten Schichten und ihre Bedürfnisse zuerst sorgen, sonst sei sie unmoralisch. Gerade wer die Heranziehung des Volkes zur Kunstfreude wünscht, muss doppelt bedauern, dass Tolstoi diese Bestrebungen durch die stark übertriebene Methode, mit der er sie fördern möchte, eher schädigt. Wenn er in der Religion die „einzige Wissenschaft" erblickt und meint, die Kunst sei nur dann „wahre Kunst", wenn sie der Kirche diene[2], so wollte

[1]) Tolstoi, Gegen die moderne Kunst (Berlin 1898), S. 65. — [2]) Tolstoi, Die Bedeutung der Wissenschaft und der Kunst (Dresden, Pierson, o. J.), S. 60.

die Ironie des Schicksals, dass nun seine bewundernswerte Kunst als die eines Excommunicierten nicht mehr wahre Kunst sein dürfte. Derlei Einseitigkeiten des Genies sind Ausflüsse eines starken Temperamentes, aber nicht Ergebnisse einer ruhigen Überlegung.

Bezeichnend sind jedoch die Äußerungen Tolstois dafür, wie jede scharf ausgeprägte Anschauung das Leben in allen seinen Äußerungsformen zu umspannen sucht und jedem Ding nur in dem Verhältnis Bedeutung zuerkennt, als es vermag diese Anschauungen zu fördern oder zu hemmen. Der Künstler gilt oft einzig darum als unmoralisch, weil er eine feindliche Weltansicht vertritt, und jede Auffassung hat von ihrem Standpunkt das Recht zu solchem Vorwurf, da er ja wirklich den von ihrer Moral gebilligten Zwecken entgegenarbeitet, also antimoralisch, unmoralisch wirkt. In den schon wiederholt erwähnten nationalen, politischen, religiösen, socialen Streitfragen liegt dies so klar zutage, dass man, um diesem Dilemma zu entgehen und der Kunst eine über den Parteien schwebende Stellung zu sichern, alle solche Stoffe als unästhetische untersagte. So sollte jede Tendenz aus der Kunst verbannt und diese rein um der Kunst willen gepflegt werden. Man müsste aber sonach, um consequent zu sein, der Kunst auch die Darstellung der Liebe untersagen, denn kaum auf irgend einem Gebiete kann die Divergenz der Weltanschauungen schärfer hervortreten. Jene weltfreudige Auffassung, die im Liebesgenuss die Krone des Daseins erblickt, wird in der künstlerischen Verkörperung der Liebesempfindungen und Liebeshandlungen häufig so weit gehen, dass nicht bloß die religiös-pessimistische, sondern jede ein wenig rigoristischere Auffassung des Menschenlebens in einer derartigen Kunst eine ernste Gefahr erblicken dürfte, der energisch entgegengetreten werden müsse, sollten höhere Zwecke des Daseins nicht auf

das empfindlichſte bedroht werden. Ja ſelbſt eine gar nicht zu erotiſchen Zwecken erfolgte Enthüllung des menſchlichen Körpers im Kunſtwerk wird von asketiſcheren Richtungen als unmoraliſch, als verderblich, als das Seelenheil gefährdend betrachtet. Übrigens zählte auch Ruskin zu jenen, welche die Nacktheit in Sculptur und Malerei lieber vermieden ſehen wollten. Er wuſste zu genau, daſs ganze Kunſtepochen (zumal im 18. Jahrhundert) das Nackte in der That nicht mit rein artiſtiſchem Kunſttrieb, ſondern als erotiſche Würze verwendet hatten. Selbſtverſtändlich iſt dies für eine Auffaſſung, die das Erotiſche um des Erotiſchen willen am höchſten ſtellt, kein Tadel, ſondern ein Lob. Es kommt eben auch in der Kunſt darauf an, von welcher Seite man die Dinge ſieht. Eine einheitliche Betrachtung und Schätzung iſt nicht allein bei den früher erwähnten Streitfragen ausgeſchloſſen, ſondern ebenſo bei ſämmtlichen Fragen der Liebe, der Ehe, der Familie, kurzum bei allen Fragen, da jede ſchließlich mit der ganzen Weltanſchauung zuſammenhängt und darum von verſchiedenen Lebensauffaſſungen verſchieden beurtheilt wird. Wer Einſtimmigkeit in äſthetiſchen Dingen erzielen will, muſs Formaliſt werden, ſelbſt dann bleibt ſie fraglich, ſowie aber der Gehalt mit zur Sprache kommt, iſt ſie völlig ausgeſchloſſen. Deshalb iſt jedoch nicht zugeſtanden, daſs beſtimmte Kunſtrichtungen als ſolche unmoraliſch ſeien, ſie vertreten eben eine andere Moral als die desjenigen, der ſie ſo negativ wertet. Jeder Moralanſchauung entſpringt eine Kunſtrichtung, die ihre Tendenzen verficht. Nur wer beſtimmte Moralſyſteme an ſich als unmoraliſch verdammt, darf auch die ihnen entſprechenden Kunſtwerke in dieſe Verurtheilung miteinbeziehen.

Dem widerſpricht jedoch die verbreitete Anſchauung von der Freiheit der Kunſt. Dieſe Forderung kann zweifach begründet werden, mit Behauptung, daſs die Freiheit ein ab-

ſolutes Gut ſei, ohne deſſen Beſitz die Kunſt verkümmern müſſe, und mit der Erklärung, daſs die Freiheit der Kunſt praktiſch unſchädlich ſei. Die zweite dieſer nicht ganz im Einklang ſtehenden Begründungen ergab ſich als unzutreffend, da von der Kunſt (insbeſondere auf die Jugend, aber keineswegs auf dieſe allein) ſehr nachdrückliche Wirkungen ausgehen, die ſich häufig in Geſinnungen und in Thaten umſetzen, und gar keine Möglichkeit vorhanden iſt, die Kunſt etwa nur auf ſolche Themen einzuſchränken, die Meinungsdifferenzen nicht unterliegen (womit übrigens außerdem ihre Freiheit auf das empfindlichſte beſchränkt würde). Nicht beſſer ſteht es mit der erſten Begründung, die genau in dem Maße zutreffend iſt, als man die Freiheit überhaupt für ein Gut hält. Iſt doch die Forderung der Freiheit an ſich eine rein negative, lediglich auf Abſchaffung eines beſtandenen, als unvernünftig erkannten Zwanges gerichtete. Sie wird aber oft auf Beſeitigung jeder Schranke ausgedehnt und dann, wenn ſie Freiheit von jeder Rückſicht bedeutet, ſelbſt rückſichtslos, was nicht allen paſst, die erſt nach Freiheit begehrten. Die Freiheit iſt ſtets Losſagung von der bisherigen Sitte, die ſich für die einzige Sittlichkeit hielt, ſie kann aber conſequent fortgebildet werden bis zur vollſten Zügelloſigkeit, ja dies muſs geſchehen, wenn man den Begriff der Freiheit logiſch zu Ende denkt. Wer die Freiheit ſo weit einräumt als ſie mit der Freiheit der anderen zuſammenbeſtehen kann, hat ſie wieder genommen, denn dieſe Einſchränkung bedeutet einen auferlegten Zwang. Bloß negativ gefaſst muſs die Freiheit auflöſend, zerſtörend, zerſetzend wirken; die Regel vereint, die Freiheit ſondert. Was man gewöhnlich frei ſein nennt, heißt gerade der Knecht ſeiner Begierden, der Sclave ſeines eigenen, unfreien Willens ſein. Die Freiheit gilt nur vom individuellen Standpunkt aus als das Höchſte; die

autoritären wie die socialen Richtungen können in der Freiheit blos ein relatives Gut erkennen, sie sehen in ihr keinen Selbstzweck, sondern ein Mittel zum Zweck, das nur darum und nur insoweit anzuwenden ist als es dem übergeordneten Wohlfahrtsprincip dienlich erscheint. Dabei gehen manche so weit, die Freiheit als ein Übel, als etwas, was weit mehr Schaden als Nutzen stifte, zu erklären und ihr den Zwang als eine dem schwankenden Menschen von einer festen Autorität erwiesene Wohlthat gegenüberzustellen. Andere sehen in der Freiheit nur ein Durchgangsstadium oder ein nothwendiges Gegengift. Aus dem einen Extrem des autoritären Zwanges flüchte die Menschheit in das andere Extrem der individualistischen Freiheit, um schließlich zu erkennen, dass eine solidarische Freiwilligkeit die richtige Mitte bilde. Oder im Stile Hegels ausgedrückt: das Sein des Zwanges wird durch seinen Umschlag ins Gegentheil in sein Nicht-Sein, in die Freiheit, verwandelt, damit sich aus diesen beiden Gegensätzen das Werden eines neuen, höheren Dritten entwickle, die Freiwilligkeit, in deren Synthese diese Gegensätze als Momente einer höheren Einheit aufgenommen und damit aufgehoben erscheinen. Die Gebundenheit ist heteronomer Zwang und wird dadurch dem Individuum unerträglich, die volle Freiheit des einzelnen aber wird zum einschränkenden Zwang für die anderen und diesen unerträglich, die Freiwilligkeit ist autonomer Zwang und was man sich selbst aus freien Stücken auferlegt hat bleibt erträglich. So verschieden kann der Wert der Freiheit beurtheilt werden.

Die individualistische Denkweise, die im 18. Jahrhundert sich ausbreitete und im 19. zur Herrschaft gelangte, hält die Freiheit an sich für das größte Gut, folgerichtig musste sie auch eine bis dahin unerhörte Freiheit der Kunst verlangen. Aber man darf nicht vergessen, dass die Künstlerfreiheit nur

von diesem Standpunkt aus etwas Selbstverständliches ist, denn soll die freie Entwicklung für alle menschlichen Bethätigungen die günstigste Vorbedingung bieten, dann gewiss auch für die Kunst. Mit demselben Recht wird eine streng autoritäre Doctrin sagen: Ist der Zwang die nothwendige Bedingung jeder ersprießlichen menschlichen Bethätigung, dann gilt dies auch für die Kunst. Beide werden mit der gleichen Überzeugung das Segensvolle ihrer Principien und das Verderbliche der gegnerischen Denkart vertreten und in bezug auf die Kunst jede vom Standpunkt ihrer Weltanschauung mit logischer Begründung correct vorgehen. Diejenigen Auffassungen, die in der Freiheit weder ein Übel noch das Heil, sondern ein relatives Gut erkennen, werden auch der Kunst eine relative Freiheit einräumen. Neben dem einschränkenden Zwang auf allen anderen Gebieten die unbedingte Freiheit der Kunst verlangen, hieße der Kunst nicht die Herrschaft über sich selbst, sondern über jene sehr zahlreichen Lebensbeziehungen einräumen, bei denen die Wirkungen der freien Kunst sich mit oft zwingender Gewalt zur Geltung bringen würden. Diese Forderung kann nur erheben, wer von der praktischen Einflusslosigkeit der Kunst überzeugt ist, oder wer der Kunst eine so übergeordnete Stellung zumisst, dass in ihr der oberste Zweck der Welt erkannt würde. Sonst jedoch wird jenes Ausmass von Freiheit, welches der Kunst eingeräumt wird, dem Ausmass von Freiheit proportional sein, das Sitte und Gesetz auf anderen Gebieten gewähren. Die gesellschaftlichen und staatlichen Factoren können sich der Controle auf allen Gebieten begeben oder sie können diese Controle ausüben; je nach den Principien, von welchen sie sich dabei leiten lassen, werden sie auch der Kunst größeren oder geringeren Spielraum gewähren.

Jede Anschauung, die ein bestimmtes Ideal der Lebensgestaltung vertritt, wird suchen die Erreichung dieses Zieles

durch künstlerische Einwirkung zu fördern und jeden Künstler als unmoralisch verurtheilen, der das entgegengesetzte Princip vertritt, der etwa von den Eltern Ehrfurcht vor den Kindern und Befolgung ihrer Wünsche fordert, statt den Kindern Respect und Folgsamkeit den Eltern gegenüber zu empfehlen, oder der die Losreißung vom Glauben feiert, während sie die Verherrlichung der Religion als anstrebenswert betrachtet. In allen solchen Fällen wird die Freude an der formalen Vollendung nicht stark genug sein, um den moralischen Unwillen zum Schweigen zu bringen, die einheitliche Wirkung der Kunst wird sich nicht oder doch nicht in vollem Maße einstellen. Da mag man immer entgegnen, dies beweise eben, die Kunst müsse frei sein und der Kunstempfangende von solchen Empfindungen sich frei machen, wenn eine vollkommen künstlerische Wirkung eintreten solle. Die anderen werden dies ruhig einräumen können, aber zugleich dabei beharren, es sei eben nicht das Wichtigste, derartige Wirkungen zu empfangen, sondern das Heil seiner Seele zu wahren. Die Verschiedenheit der Weltanschauungen ist eine so tiefe Kluft, dass die Kunst nicht vermag die verbindende Brücke über den Abgrund zu schlagen.

Als eine der bedeutsamsten Wirkungen der Kunst wird gegenwärtig ihre socialisierende Function angesehen. Der Kunstgenuss erweckt, indem er gleiche Empfindungen auslöst, in den Genießenden eine Art Gemeingefühl, stärkt also das Bewusstsein der menschlichen Solidarität. Diese Thatsache wird jenem Individualisten, der sein Ich als ein von den anderen streng gesondertes unter allen Umständen bewahren will, keineswegs erfreulich scheinen, hingegen dem Pantheisten ein sehr wertvolles Argument darbieten, das jedoch auch der Theismus, soweit bei ihm ein extremer Individualismus ausgeschlossen bleibt, sich zunutzen machen kann. Die socialisierende Fähigkeit der Kunst wird also ebenfalls von ver-

schiedenen principiellen Standpunkten sehr ungleich beurtheilt werden. Diese Fähigkeit ist übrigens eine auf formale Momente beschränkte, soweit sie eine allumfassende sein soll. Überall ergibt sich dieselbe Folge: Je weitausgreifender eine Formel ist, je mehr sie umspannt, desto leerer muss sie innerlich werden, um auf alle diese Fälle in gleicher Weise zu passen. Formale Regeln haben den weitesten Umfang. Sonst bleibt nur die Wahl auf sehr viele extensiv oder auf wenigere intensiv zu wirken. Die Kunst gibt durch formale Momente allen ein schwaches Gemeinschaftsgefühl; sie kann durch Form und Gehalt vielen, deren Weltansicht sie dann ausdrückt, ein starkes Gemeinschaftsgefühl geben. Ihre socialisierende Function vermag in beiden Richtungen thätig zu sein: artistisch im engeren Sinne die formalen Momente betonend oder künstlerisch im weiteren Sinne mit Mitteln der Form eine Gedankenwelt ausdrückend; im ersten Fall wird sie eine größere Zahl mit geringerer, im zweiten eine kleinere Zahl mit größerer ästhetischer Freude erfüllen. Es steht dem Künstler frei, den einen oder den anderen Weg zu gehen, ohne dass darum sein Verhalten als unkünstlerisch bezeichnet werden dürfte.

Die meisten Kunstrichter sind wenig tolerant. Sie schreiben dem Künstler eine gebundene Marschroute vor und vergessen, dass ihre Gesetze nur von einem bestimmten Standpunkt aus und nur für eine bestimmte Richtung giltig sind. Selbst C. F. v. Rumohr, dessen „Italienische Forschungen" eine so erfreuliche Unbefangenheit der Autorität Winckelmanns und Lessings wie den idealistischen Theorien seiner Zeit gegenüber bekunden, verlangt: „Der Künstler soll sich sittlich bestimmen lassen zum Wahren, Rechten und Guten"[1]), womit

[1]) Rumohr, Italienische Forschungen (Berlin 1827), I. 81.

eine complete Unterordnung der Kunst unter dasjenige, was seiner Zeit als wahr, recht und gut galt, begründet wäre. Er betont, um die Befürchtungen des orthodoxen Tholuck zu zerstreuen, „dass ächte . . . Kunst, weder dem christlichen, noch überhaupt allen rein deistischen Religionsansichten jemals Gefahr bringen könne“, und findet, „die höchste Ausbildung der inneren Verhältnisse des sittlichen und religiösen Lebens“ sei der höchste Kunstzweck[1]). Wenn auch andere, geringere Kunstzwecke genug zugestanden werden, so ist damit doch eine Reihe hervorragender Künstler aus der wahren Kunst gestrichen. Freilich schwächt Rumohr diese Schärfen ab, indem er meint, des Künstlers Auffassung solle sittlich erfreulich sein, nicht das, was er darstellt[2]), womit der Kunst wieder mehr Spielraum geboten ist. Gerade die Theorie der unumschränkten Freiheit der Kunst verrammelt nicht selten den Weg zu unbefangener Würdigung der Kunst, indem man glaubt, Kunstwerke, die geeignet sind Bedenken gegen diese Freiheit zu erwecken, als solche stigmatisieren zu sollen. Wer zugibt, dass die Freiheit der Kunst sehr wohl Wirkungen haben könne, die von bestimmten Gesichtspunkten aus als moralisch höchst schädigende zu bezeichnen sind, braucht derlei Werken nicht den Kunstcharakter abzusprechen. Er weiß, dass von der Kunst je nach dem Standpunkt des Künstlers und des Empfangenden die verschiedenartigsten Wirkungen ausgehen können, und wird es daher keiner Richtung verweigern dürfen, diese Wirkungen nach ihren Grundsätzen zu classificieren und danach ihr Verhalten zu den einzelnen Künstlern und Kunstwerken zu regeln, wobei jede Richtung andere Maßstäbe anwenden mag, Maßstäbe, die von den kleinsten bis zu den größten Verschiedenheiten

[1]) Rumohr, I. 125. — [2]) Rumohr, I. 156.

variieren. Der artistische Wert eines Kunstwerkes wird durch die eventuelle moralische Verwerfung nicht geschädigt, wohl aber der Lebenswert, den dies Werk für den Anhänger der Anschauung, von deren Grundsätzen aus die Verurtheilung erfolgte, besitzt. Man wird es auch gar nicht anfechten können, wenn derartige Kunstwerke bei aller Anerkennung ihres artistischen Wertes für so eminent gefährlich gehalten werden, dass dieser moralische Schaden ihren artistischen Nutzen bei weitem übersteige, weshalb sie aus der Öffentlichkeit zu entfernen wären, sobald nämlich der Standpunkt der gesellschaftlichen Wohlfahrt als ausschlaggebend gilt. Andererseits fällt die Erwägung fort, ob bestimmte Seiten des Lebens (abgesehen von moralischen Rücksichten) nicht z. B. als zu gräßlich von der künstlerischen Darstellung auszuschließen seien. Dies kann bloß so lange bedeutsam sein, als nur die Schönheit in der Kunst gesucht wird. Der Kunst des Menschlich-Bedeutungsvollen können so enge Grenzen nicht gezogen werden.

Die Kunst übt moralisch ins Gewicht fallende Wirkungen (mit oder gegen ihre Absicht) aus, kann sich daher der moralischen Beurtheilung nicht entziehen. Weil aber die Moralanschauungen der Menschen ebenso verschieden sind als ihre Weltanschauungen, von welchen jene abhängen, ist eine einheitliche Wertung von Kunstwerken ausgeschlossen, sobald man sich nicht auf den rein artistischen Standpunkt stellt. Der Lebenswert eines Kunstwerkes ist für die einzelnen genau so verschieden als ihre Weltanschauung verschieden ist. Die Weltanschauung ist das primäre Moment, von dem die ethischen und ästhetischen Urtheile bestimmt werden. Getrennte Weltanschauungen kämpfen miteinander auf dem Boden der Kunst, wie auf jenem der Moral. Künstler, die eine Weltanschauung ausdrücken, müssen sich oft gegen die Moral-

gebote einer anderen vergehen. Dann liegt aber kein Conflict von Kunst und Moral, sondern ein Conflict zweier Weltanschauungen vor, die Kunst der einen verträgt sich eben nicht mit der Moral der anderen. Zwischen Anhängern entgegengesetzter Weltanschauungen ist keine größere Übereinstimmung in moralischen und künstlerischen Fragen möglich. Ästhetik und Ethik können nicht jede für sich, sondern nur jede auf Grund einer zusammenfassenden theoretischen, sei es metaphysischen, sei es physischen Weltanschauung, eines philosophischen oder religiösen Glaubens begründet werden. Kunst und Moral stehen in Wechselwirkung, wobei die Kunst den Vorzug des sinnlich-eindrucksvolleren, stärkeren Einflusses voraus hat, darum gilt (von verschiedenen Standpunkten natürlich verschieden zu interpretieren) noch immer Schillers Mahnruf an die Künstler:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben."

Druckfehler-Berichtigung.

S. 104, Z. 26 statt „object" richtig „abject"; S. 105, Z. 23/24 statt „Vervollvollkommnung" richtig „Vervollkommnung".

89054193073

b89054193073a

Reich, E.
Kunst und moral

W
.1R27

DATE DUE

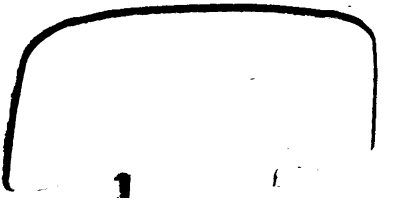
KOHLER ART LIBRARY

89054193073

b89054193073a

Reich, E.
Kunst und moral

W
.1R27

DATE DUE

KOHLER ART LIBRARY